

# **Sceneinstruktørens opphavsrettslige stilling**

Kandidatnr: 200

Veileder: Ole-Andreas Rognstad

Leveringsfrist: 25.april 2003

Til sammen 17995 ord

Vår 2003

## **Innholdsfortegnelse**

<b>1</b>	<b>INNLEDNING</b>	<b>1</b>
1.1	PROBLEMSTILLING	1
1.2	PRESISERINGER OG AVGRENSNINGER	3
1.3	RETTSKILDER	4
<b>2</b>	<b>FRA TEKST TIL DRAMA</b>	<b>8</b>
2.1	TEATERETS EGENART	8
2.2	REGIARBEIDET	9
2.3	HVOR FRITT STÅR SCENEINSTRUKTØREN I FORHOLD TIL ORIGINALVERKET?	10
<b>3</b>	<b>SCENEINSTRUKTØRENS BEHOV FOR OPPHAVSRETTLIG VERN</b>	<b>11</b>
3.1	EN SAMMENLIGNING MELLOM SCENEINSTRUKTØRENS STILLING SOM OPPHAVSMANN OG SOM UTØVENDE KUNSTNER	11
3.1.1	VERN MOT ETTERLIGNINGER OG BEARBEIDELSER	11
3.1.2	SEKUNDÆRRETTIGHETER	14
3.1.3	IDEELLE RETTIGHETER	14
3.1.4	VERNETID	14
3.2	SIK-AVTALEN	15
3.3	SYMBOLVERDI	16
<b>4</b>	<b>SCENEINSTRUKTØREN, EN UTØVENDE KUNSTNER?</b>	<b>16</b>
4.1	VEDERLAGSSYNSPUNKTER	16
4.2	MANGEL PÅ SKAPENDE INNSATS.	17
4.3	KRAVET TIL YTRE FORM	18
4.4	FRIHOLDELSESBEHOV	19
<b>5</b>	<b>OPPHAVSRETT TIL SCENEINSTRUKSJON</b>	<b>21</b>

<b>5.1</b>	<b>ÅNDSVERKSBEGREPET GENERELT. KRAVET TIL VERKSHØYDE</b>	<b>21</b>
<b>5.2</b>	<b>SCENEINSTRUKTØREN SOM BEARBEIDER</b>	<b>23</b>
<b>5.3</b>	<b>ÅPNING FOR OPPHAVSRETTLIG VERN AV SCENEINSTRUKSJON?</b>	<b>24</b>
5.3.1	SÆRLIG OM SCENEVERK, JFR. § 1 ANNET LEDD NR.3	25
5.3.2	FORARBEIDER OG PRAKSIS KNYTTET TIL SCENEINSTRUKSJON SOM ÅNDSVERK	26
5.3.3	SAMLEVERK, JFR. § 5	28
<b>6</b>	<b>NÆRMERE OM VERKSHØYDEVURDERINGEN</b>	<b>29</b>
<b>6.1</b>	<b>FORHOLD SOM KAN GJØRE SCENEINSTRUKSJON LITE EGNET SOM ÅNDSVERK</b>	<b>30</b>
6.1.1	BEVISPROBLEMER	30
6.1.2	ISCENESETTELSENS FORHOLD TIL ENKELTELEMENTENE I FORESTILLINGEN	31
<b>6.2</b>	<b>SKJERPET KRAV TIL VERKSHØYDE?</b>	<b>35</b>
<b>6.3</b>	<b>HENSYNET TIL SYSTEMKONFORMITET</b>	<b>40</b>
6.3.1	FILMREGI	41
6.3.2	KOREOGRAFI OG PANTOMIME	43
6.3.3	OVERSETTELSE	44
<b>6.4</b>	<b>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON</b>	<b>44</b>
<b>6.5</b>	<b>MOMENTER SOM KAN FÅ BETYDNING I EN KONKRET VERKSHØYDEVURDERING</b>	<b>45</b>
<b>7</b>	<b>PLAGIATVURDERINGEN</b>	<b>47</b>
<b>7.1</b>	<b>GENERELT</b>	<b>47</b>
<b>7.2</b>	<b>VERNETS REKKEVIDDE</b>	<b>48</b>
<b>7.3</b>	<b>PRINSIPPET OM DEN MANGLENDE IDÉBESKYTTELSEN</b>	<b>52</b>
<b>8</b>	<b>VERN AV SKRIFTLIG MISE-EN-SCÈNE</b>	<b>54</b>
<b>9</b>	<b>AVSLUTTENDE BETRAKTNINGER</b>	<b>55</b>
<b>10</b>	<b>LITTERATURLISTE</b>	<b>56</b>
<b>11</b>	<b>FORARBEIDER</b>	<b>58</b>



## 1 Innledning

### 1.1 Problemstilling

Sceneinstruktøren har fått en mer fremtredende og selvstendig kunstnerisk rolle i det moderne teater enn hva som var vanlig tidligere.<sup>1</sup> Hva slags vern han skal ha mot at andre utnytter iscenesettelsen, er av denne grunn blitt et stadig mer aktuelt spørsmål. Problemene knyttet til sceneinstruktørens opphavsrettslige stilling er også aktualisert ved Scenekunstutvalgets utredning i NOU 2002:8.<sup>2</sup> Det blir her foreslått endringer som innebærer en økt utnyttelse av de teaterforestillingerne som blir produsert med økonomisk støtte fra staten.<sup>3</sup>

Den sentrale loven på opphavsrettens område er lov om opphavsrett til åndsverk m.v. av 12.mai 1961 nr.2.<sup>4</sup> Loven har to sett regler som kan gi vern til sceneinstruksjon. ”Den som skaper et åndsverk”, har i henhold til § 1, ”opphavsrett til verket”. Opphavsrettens innhold fremgår av lovens § 2 som gir opphavsmannen ”...enerett til å råde over verket ved å fremstille eksemplar av det og ved å gjøre det tilgjengelig for almenheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse...”. Eneretten gjelder i prinsippet bare disse to spesifiserte måtene å råde over verket på, men de uttømmer til gjengjeld de muligheter for verksutnyttelse som foreligger i praksis.<sup>5</sup> Lovens femte kapittel gjelder ”Andre rettigheter”, også kalt naborettigheter eller nærstående rettigheter. Tanken er at enkelte frembringelser har en så nær tilknytning til åndsverkene

---

<sup>1</sup> Tanken om teaterforestillingen som regissørens kunstverk oppsto på slutten av 1800-tallet. Se mer om regissørrollen i et historisk perspektiv hos Hammarén s. 43flg.

<sup>2</sup> Utvalget har fått i oppdrag å utrede organisering og finansiering av norsk scenekunst, se NOU 2002:8 s.7

<sup>3</sup> Utvalgets forslag innebærer radikale endringer i forhold til dagens støtteordninger. Det er langt fra sikkert at utredningen vil få gjennomslag ved den videre behandling. Forslagene kan likevel illustrere hvilke situasjoner man kan komme til å stå overfor.

<sup>4</sup> Alle henvisninger vil være til denne loven med mindre noe annet kommer frem uttrykkelig.

<sup>5</sup> Kocktvedgaard s.93

at de naturlig kan innpasses i loven selv om det vern de gis er av en annen karakter.<sup>6</sup> En av disse bestemmelsene er § 42 som gir en ”utøvende kunstner” et noe mindre vidtrekkende vern for deres ”fremføring av et verk” enn det som tilkommer den egentlige opphavsmannen etter § 2 jfr. § 1. På grunnlag av en naturlig språklig forståelse av begrepet ”fremføring”, kan det virke anstrengt å anvende bestemmelsen på sceneinstruksjon. I følge forarbeidene til åndsverkloven,<sup>7</sup> skal imidlertid ”utøvende kunstner” tolkes i samsvar med fondslovens legaldefinisjon,<sup>8</sup> som blant annet inkluderer sceneinstruktøren.

Sceneinstruktørene befinner seg i en mellomstilling mellom opphavsmennene og de utøvende kunstnerne. Uten selv å delta i forestillingen preger sceneinstruktøren fremføringen gjennom sin personlige og skapende innsats forut for premieren.<sup>9</sup> Han står dermed på mange måter i samme stilling som den egentlige opphavsmann som, idet han lar andre få tilgang til verket sitt, mister kontroll over den videre utnyttelse av det. Tradisjonelt har sceneinstruktørene likevel, som utgangspunkt, blitt henført til sistnevnte gruppe rettighetshavere. Det har vært tvilsomt i hvilken grad de eventuelt kan regne med vern som opphavsmenn. Dette er et lovtolkningsspørsmål. Avgjørende vil være om sceneinstruktøren må sies å være skaper av et åndsverk i lovens forstand. Ved tolkningen må det tas hensyn til spesielle forhold ved sceneinstruksjon som gjør kunstformen mindre egnet til opphavsrettslig vern enn de mer tradisjonelle verkstypene.

Det har i en årrekke vært en kampsak for Norsk Sceneinstruktørforening å få aksept for sceneinstruksjon som åndsverk. Sceneinstruktørene stiller seg uforstående til at de ikke skal ha vern for sine prestasjoner på linje med andre bearbeidere, jfr. § 1 annet ledd nr.13. Særlig nærliggende, hevdes det, er sammenligningen med filmregissøren, som praktisk sett alltid anses som opphavsmann til filmverket.

---

<sup>6</sup> Ot.prp.nr.26 (1959-60) s.84

<sup>7</sup> Ot.prp.nr.26 (1959-60) s.93

<sup>8</sup> lov om avgift på offentlig framføring av utøveres prestasjoner m.v. av 14.12 nr.4 1956, § 1 første ledd, annet punktum.

<sup>9</sup> Lassen skiller på denne bakgrunn mellom opptredende og medvirkende utøvende kunstnere i lovgivningspolitisk sammenheng. Se Lassen, studiemateriale s.116flg.

## 1.2 Presiseringer og avgrensninger

Den danske juristen og skuespilleren Bendt Rothe peker på at begrepet iscenesettelse kan ha tre betydninger: a) en forut for prøvetiden tilrettelagt plan, b) planens gradvise realisasjon gjennom tilretteleggelse på prøvene, også kalt innstudering, c) den ferdige forestilling slik den fremtrer når den oppføres.<sup>10</sup> I denne avhandlingen er det resultatet av iscenesetterens innsats, altså den under c) nevnte betydning, som vil være gjenstand for en opphavsrettslig vurdering. Dette er i tråd med prinsippet om at det er uten betydning hvordan verket er kommet til så lenge det er menneskeskapt.<sup>11</sup> For å fastlegge hva som inngår i iscenesettelsen i denne betydning, vil det imidlertid også være nødvendig å trekke inn de betydningene av iscenesettelsesbegrepet som betegner iscenesetterens virksomhet, angitt under a) og b). Det vil fremgå av sammenhengen hvilken betydning det siktes til.

Begrepene sceneinstruksjon, eller iscenesettelse, og sceneinstruktør anser jeg som synonyme med begrepene teaterregi og teaterregissør.

For denne avhandlingens formål er det naturlig å avgrense mot forestillinger som ikke tar utgangspunkt i en på forhånd foreliggende dramatisert tekst. En rekke forestillinger blir til gjennom gruppesamarbeid, improvisasjoner og lignende, ofte uten at annet enn stykkets tema er fastlagt på forhånd. At slike oppsetninger normalt vil være opphavsrettslig vernet, er ikke tvilsomt. Her er det først og fremst subjektsiden som kan by på problemer.

Dersom en teaterregissør gjør endringer i selve teksten, vil han etter forholdene kunne ha opphavsrett som bearbeider av den litterære teksten. En iscenesettelse vil normalt kreve visse tilpasninger i teksten, som for eksempel strykninger eller modernisering av ord og uttrykk. Dette har ikke til hensikt å tilføre teksten noe nytt og gir heller ikke i seg selv grunnlag for opphavsrettslig vern. Å se nærmere på akkurat hvor mye som skal til av slike dramaturgiske endringer for at disse kan sies å ha tilstrekkelig verkshøyde, faller utenfor denne fremstillingen. Det som behandles her er i hvilken grad instruktøren

---

<sup>10</sup> Se Rothe TfR 1957 s.191

<sup>11</sup> Koktvedtgaard s.47

kan få opphavsrett til arbeidet med å overføre det litterære verk til en annen kunstform, nemlig den sceniske. Arbeidet med å tilpasse teksten vil likevel være et ledd i sceneinstruksjonen som sådan og inngår dermed i totalvurderingen av om iscenesettelsen kan beskyttes opphavsrettslig.

Muligheten for at sceneinstruktørene vil kunne ha en viss beskyttelse mot slavisk og åpenbar plagiering gjennom generalklausulen i markedsføringsloven § 1, har vært antydnet i juridisk teori.<sup>12</sup> Vurderingen av dette alternative grunnlaget for beskyttelse reiser mange spørsmål som det ikke er rom for å komme inn på i denne fremstillingen.

Det har vært diskutert hvorvidt teateret som står bak en oppsetning burde få rettigheter knyttet til forestillingen på bakgrunn av den kunstneriske innsats og økonomiske investering det bidrar med. Teateret har i dag ingen slik produsentrett og spørsmålet vil derfor ikke bli nærmere behandlet her.<sup>13</sup>

### 1.3 Rettskilder

Problemstillingen befinner seg på et rettskildefattig område. Som en konsekvens av at det er lite autoritativt rettskildemateriale å bygge på får rettskildefaktoren reelle hensyn en fremtredende rolle i drøftelsene, også de lege lata. Med reelle hensyn mener jeg vurderinger av hva som er rettferdig, rimelig, formålstjenelig eller av andre grunner medfører et hensiktsmessig og godt tolkningsresultat. Mye av det relevante rettskildematerialet, samt juridisk litteratur, er i tillegg av eldre dato. På bakgrunn av at scenekunsten, herunder sceneinstruktørenes rolle, har vært i en rivende utvikling de siste femti årene, kan det være grunn til å vurdere hva som overhode gir veiledning for spørsmålet i dag.<sup>14</sup> Reelle hensyn vil dermed også få stor betydning ved vurderingen av kildenes vekt ettersom det hele tiden må stilles spørsmål til om argumentene er treffende for dagens forhold.

---

<sup>12</sup> Se Lassen, utøvende kunstnere s.8-56 note 96 og Rothe TfR 1957 s.209-210 note 11 og 12. Begge sikter til generalklausulen i den gamle konkurranseloven, som i dag anses å være erstattet av lov om kontroll med markedsføring og avtalevilkår av 16.juni 1972 nr.47 § 1.

<sup>13</sup> Teaterets rettigheter er blitt vurdert i NOU 1983:35 s.99flg.

<sup>14</sup> se også Lassen, TfR 1997 s.793



I det følgende vil jeg se nærmere på enkelte rettskilder hvis relevans eller vekt reiser særlige spørsmål.

Sceneinstruktørenes opphavsrettslige stilling er grundig behandlet av opphavsrettsutvalget i NOU 1988:22. Denne delen av utredningen har imidlertid ikke vært gjenstand for videre behandling etter at det ble klart at man ikke ville fremme forslag om ny åndsverklov, men heller foreta en omfattende revisjon av den gjeldende lov.<sup>15</sup> Det kan derfor stilles spørsmål om hvor stor vekt det er grunn til å tillegge opphavsrettsutvalgets uttalelser på dette punktet. Bakgrunnen for å legge vekt på lovforarbeider i rettsanvendelsen er at disse kan belyse lovgivers standpunkt og vurderinger idet dokumentene utgjør hovedgrunnlaget for deres beslutninger. Slike demokratihensyn gjør seg ikke gjeldende i forhold til dokumenter som aldri har vært behandlet av Stortinget. Rent normativt kan det dermed hevdes at det ikke er grunn til å behandle disse annerledes enn annen juridisk teori, det vil si at de vurderes utfra sin argumentasjons- og overbevisningsverdi. Fra en mer deskriptiv innfallsvinkel kan det konstateres at Høyesterett har få motforestillinger mot å trekke inn slike forarbeider selv om de fremstår som ”etterarbeider” i forhold til den lov som anvendes.<sup>16</sup> I motsetning til de egentlige forarbeidene har imidlertid ikke ”etterarbeidene” blitt en obligatorisk del av den juridiske argumentasjon.<sup>17</sup> I hvilken grad en offentlig utredning trekkes inn i rettsanvendelsen er derfor avhengig av forhold ved utredningen selv, også kalt ”egenvekt”, samt hvilken rettskildekonsstellasjon man står overfor i det konkrete tilfellet.

Ettersom mye av det materialet man har å bygge på i forhold til spørsmålet om vern av sceneinstruksjon til dels er foreldet, kan utredningen være en viktig kilde til informasjon om nyere rettsoppfatninger på området.<sup>18</sup> Selv om utvalget hevder at forslaget innebærer

---

<sup>15</sup> Ot.prp.nr.15(1994-95) s.14

<sup>16</sup> Bergo s.76-77, som eksempler på tilfeller hvor Høyesterett har lagt vekt på et utvalgs forslag til ny regulering av et spørsmål før endringene er vedtatt nevner han Rt.1994/1405 og Rt.1999/1892. Hvorvidt uttalelsene kun blir trukket frem som støtte for Høyesteretts eget syn eller om det har selvstendig betydning for deres vekt, er vanskelig å si idet Høyesterett sjeldent uttaler seg om slike rettskildemessige spørsmål.

<sup>17</sup> Bergo l.c.

<sup>18</sup> se Bergo s.80 om slik bruk av etterarbeider.

en viss forskyvning i forhold til eldre rett,<sup>19</sup> er det i realiteten tale om en presisering av hvordan lovens ordlyd, etter utvalgets syn, bør tolkes i tråd med dagens forhold. Uttalelsene gir altså ikke anvisning på en helt ny rettsregel, noe som, ut fra et demokratiperspektiv, gjør det mindre betenkelig å tillegge dem vekt. Opphavsrettsutvalget er bredt sammensatt og drøftelsene fremstår som grundige og nyanserte. I spørsmålet om sceneinstruktørenes opphavsrettslige vern, hvor det råder en viss rettskildenød, er det derfor naturlig å trekke opphavsrettsutvalgets oppfatninger sentralt inn i argumentasjonen. Dersom spørsmålet skulle komme opp for domstolene, ville det være av stor betydning for uttalelsenes vekt hvorvidt retten fant dem i samsvar med de reelle hensyn som gjør seg gjeldende.<sup>20</sup>

I praksis blir så godt som alle avtaler mellom sceneinstruktører og teaterene, både ved faste ansettelser og engagementer, inngått etter tariffavtale, se mer om SIK-avtalen nedenfor. Det er antatt at en tariffavtale som gir uttrykk for store organisasjoners syn på et rettsspørsmål, kan få betydning utover det konkrete avtaleforhold ved at de tillegges vekt ved tolkingen av den aktuelle lov.<sup>21</sup> SIK-avtalen fastsetter i punkt 9.1 at sceneinstruktøren har ”de rettigheter til sitt verk som følger av lov om opphavsrett til åndsverk mv. av 12.mai 1961.” Formuleringen er uklar, men i følge en høringsuttalelse, avgitt av Norsk teaterlederforening, oppfatter teaterlederne bestemmelsen slik at den gir sceneinstruktørene de rettigheter til iscenesettelsen som etter loven er gitt skaperen av et åndsverk.<sup>22</sup> Spørsmålet synes imidlertid å være mer omdiskutert blant teaterlederne enn høringsuttalelsene gir uttrykk for.<sup>23</sup> I tillegg bærer SIK-avtalen preg av å vektlegge lett håndterbare løsninger i praksis, f.eks. gjennom konkret angitte tidsrom, fremfor å ta standpunkt til et prinsipielt spørsmål. Avtalen er ikke av en slik karakter som gir grunn til å ta den i betraktning ved tolkningen av lovens § 1.

---

<sup>19</sup> På s.114

<sup>20</sup> Andenæs s.61

<sup>21</sup> Eckhoff s.255

<sup>22</sup> NOU 1988:22 s.113

<sup>23</sup> opplyst av Kirsten Marthinsen, jurist i Norsk teater- og orkesterforening, på seminar om rettighetsklarering 10.09.02. Det er mulig at uttalelsen må leses i lys av at Ketil Bang Hansen, som selv er sceneinstruktør, var leder for foreningen på dette tidspunkt.

Av stor rettskildemessig betydning er det nordiske lovsamarbeid på opphavsrettsområdet. På grunn av at de nordiske landene langt på vei utgjør et kulturfellesskap, har det siden 1939 pågått en samordningsprosess med det mål å fremskaffe en enhetlig lovgivning.<sup>24</sup> Dette har man i stor grad lyktes med slik at man i atskillig utstrekning kan se hen til rettskilder fra de øvrige nordiske landene på tilnærmet lik linje som norske rettskilder. Som Weincke påpeker i sin artikkel ”Nordiske disharmonier på opphavsrettsområdet” kan imidlertid behandlingen av den opphavsrettslige beskyttelse for sceneinstruksjon i landenes forarbeider avspeile en viss uenighet om saken.<sup>25</sup> Dette tilsier en viss forsiktighet med hensyn til å legge nordiske rettskilder til grunn for tolkning av norsk lov. Ettersom det er begrenset med rettskilder som omhandler sceneinstruksjon og opphavsrett må man stå noe friere med hensyn til hvilke kilder som tillegges vekt. De svenske og danske forarbeidene er mer utførlige og nyanserte enn de norske og kan gi god veiledning for løsningen av spørsmål knyttet til sceneinstruksjon der norske forarbeider er tause. I tillegg kommer at rettsenhetstanken i seg selv kan være en rettesnor i tolkningsprosessen. Hensynet til nordisk rettsenhet taler f.eks. for at den eneste avgjørelsen som direkte behandler spørsmålet om opphavsrettslig vern for en iscenesettelse, den danske Høyesterettsdommen ”la Serva Padrona”, kan tillegges vekt selv om den baserer sitt resultat på anvisningene gitt i de danske forarbeidene. Det må likevel tas hensyn til at det kan være forskjeller av mer generell art som kan tilsi ulike løsninger i konkrete tilfeller.

Norge er folkerettslig bundet av Bernkonvensjonen om vern for litterære og kunstneriske verk fra 1886. Norsk rett bygger på det dualistiske prinsipp som innebærer at konvensjoner ratifisert av Norge må bli vedtatt som norsk lov for å få status som gjeldende norsk rett. Domstolene skal derfor legge den norske åndsverkloven til grunn for sine avgjørelser. Reglene i Bernkonvensjonen vil likevel kunne få stor betydning som tolkningsmateriale ettersom vår opphavsrettslovgivning langt på vei er basert på konvensjonen. Det er videre et generelt prinsipp i norsk rett som sier at gjeldende rett presumeres å være i tråd med de folkerettslige forpliktelsene vi har påtatt oss.

---

<sup>24</sup> Se f.eks. Ot.prp.nr.26 (1960-61) s.12

<sup>25</sup> NIR 1962 s.259 på s.263

Konvensjonen regulerer ikke et lands forhold til sine egne borgere, men i praksis vil ikke et land gi sine opphavsmenn et dårligere vern enn det er forpliktet å gi opphavsmenn som har krav på vern etter konvensjonen. Bernkonvensjonen er imidlertid uklar når det gjelder spørsmål om vern av sceneinstruksjon. Sceneinstruktørens opphavsrettslige stilling ble i mai 1987 vurdert av en ekspertkomité innen WIPO og UNESCO,<sup>26</sup> med mandat til å trekke opp ikke-bindende retningslinjer for medlemslandenes lovgivning.<sup>27</sup> Komitéen ga i sin rapport<sup>28</sup> uttrykk for at sceneinstruksjon etter forholdene bør gis opphavsrettslig vern. Utover dette uttaler komitéen seg såpass vagt i forhold til hvilke kriterier som skal være avgjørende i det konkrete tilfelle at den gir begrenset veiledning.

Romakonvensjonen om vern for utøvende kunstnere, fonogramprodusenter og kringkastingsforetak fra 1961 er Bernkonvensjonens motstykke for de nærstående rettigheter. Begrepet ”performers” i Romakonvensjonens art. 3(a) tolkes slik at konvensjonen ikke stiller krav til vern for sceneinstruksjon.<sup>29</sup>

## **2 Fra tekst til drama**

En vurdering av sceneinstruksjon i et opphavsrettslig perspektiv forutsetter kjennskap til instruktørens rolle ved oppførelsen av et teaterstykket, og hvilke oppgaver som tilligger ham.

### **2.1 Teaterets egenart**

Teater er en særegen kunstform ettersom det kombinerer de fleste andre kunstarter og tar i bruk alle deres måter å kommunisere på. Selv om det tas utgangspunkt i en litterær tekst uttrykker man seg samtidig gjennom verbal fremføring, billedkunst, og eventuelt

---

<sup>26</sup> Bernkonvensjonen administreres av FN-organene WIPO og UNESCO.

<sup>27</sup> Se mer om Komitéens arbeid hos Hammarén s.71flg. Se også NOU 1988:22 s.112flg.

<sup>28</sup> WIPO: Dramatic, Choreographic and Musical works. Preparatory Document for and Report of the WIPO/UNESCO Committee of Governmental Experts. Copyright, june 1987 s.185. Report 16, henvisning etter Hammarén s.73.

<sup>29</sup> Lassen, utøvende kunstnere s.8-52flg.

musikk og dans. Skuespillene gis nye dimensjoner gjennom sceniske virkemidler. Dramatikkers klassikere kan for eksempel få fornyet aktualitet ved at de settes i en mer moderne kontekst.

Tidligere hadde den litterære teksten en privilegert stilling i den forstand at man antok det som en feil ved forestillingen dersom denne ga uttrykk for noe annet enn det man kunne lese ut av teksten. I dag er den alminnelige oppfatningen at teaterforestillingen er noe annet og noe mer enn den litterære tekst den bygger på. Den svenske teaterviteren Sven Åke Heed har uttrykt dette ved å beskrive dramateksten som "*ett ofullbordat, ett öppet konstverk*"<sup>30</sup> som først fullbyrdes i og med fremførelsen.

De siste tiårene har man sett en sterk visualisering av teatret på bekostning av ordet.<sup>31</sup> Dette skyldes ikke minst nye muligheter, særlig med hensyn til bruk av lyd og lys, videokanoner og andre multimedia-effekter, som følge av den teknologiske utviklingen. Teater som kunstform trer på denne måten klarere frem idet det legges stor vekt på den estetiske opplevelse forestillingen gir.

## 2.2 Regiarbeidet

Sceneinstruktøren er teaterforestillingens arbeidsleder. I tillegg til en del administrative oppgaver har han det overordnede kunstneriske ansvar.

I praksis vil instruktøren ha vært gjennom et grundig forarbeid før han møter sine samarbeidspartnere for oppsetningen. Det første han gjør er normalt å lese teksten grundig, analysere den og gjøre seg opp en mening om hva han ønsker å formidle gjennom teksten. Noen regissører hevder til og med at de velger stykket ut fra hva de har lyst til å si og ikke omvendt.<sup>32</sup> Det er utallige måter å lese et teaterstykke på, noe som fordrer en rekke valg fra regissørens side. Det er på grunnlag av disse valgene han utarbeider sitt regikonsept. Regissørens visjon er grunnlaget for hele forestillingen og alle elementer i oppsetningen må forholde seg til denne, slik at forestillingen fremstår

---

<sup>30</sup> Se Heed s.18.

<sup>31</sup> Gran s.233

<sup>32</sup> Ketil Bang-Hansen, se Rygg s. og Carl Jørgen Kjøning, se Tøien, stikkordet s.17

som en kunstnerisk helhet. Teatrets språk av visuelle og auditative elementer utsendt fra scenen til salen er ikke noen gitt størrelse. Instruktøren må selv gi publikum et system av tegnkoder som de kan forstå stykket i lys av.<sup>33</sup> På denne måten kan instruktøren sette sitt personlige preg på forestillingen. En sentral del av instruktørens arbeid er å koordinere de ulike elementene som inngår i forestillingen.

### 2.3 Hvor fritt står sceneinstruktøren i forhold til originalverket?

Så lenge rettighetene til originalverket består, har rettighetshaverne kontroll over verket i kraft av eneretten i § 2. Det er med andre ord opp til rettighetshaverne hvorvidt de vil tillate verket fremført i den skikkelse instruktøren har gitt det. Dette har også fått uttrykk i § 39b som lyder: "[o]verdragelse av opphavsrett gir ikke rett til å endre verket med mindre annet er avtalt." En avtale om rett til offentlig fremføring av verket skulle altså ikke gi adgang til å foreta endringer av det. Bestemmelsen har imidlertid blitt gitt en utvidende fortolkning idet samtykke til å foreta visse endringer ofte ansees å følge av formålet for overdragelsen. I høringsutkastet til lov om endringer i åndsverkloven var det foreslått å endre ordlyden til "...med mindre endringen er sedvanlig eller åpenbart forutsatt" for å gi klarere uttrykk for dette. Man valgte likevel å beholde den gjeldende formuleringen for å ikke skape inntrykk av at rettstilstanden var endret.<sup>34</sup> Det er etter dette på det rene at sceneinstruktørene normalt må kunne gjennomføre sedvanlige grep for å gi stykket en scenisk form og til en viss grad også tilpasse stykket for å få sin egen tolkning av det klart frem. Dersom han vil foreta mer ukonvensjonelle og kontroversielle endringer må han innhente særlig samtykke fra verkets rettighetshavere. Enkelte dramatikere setter imidlertid strengere rammer for iscenesettelsen. Som eksempel kan nevnes Thorbjørn Egner som krevde at scenografi og kostymer skulle samsvare nøye med hans tegninger i bøkene. Sceneinstruktøren må naturligvis også respektere de ideelle rettighetene knyttet til originalverket. Dersom det dramatiske verket ikke er rettighetsbelagt, for eksempel fordi vernetiden er utløpt, står sceneinstruktøren friere.

---

<sup>33</sup> Se Reistad s.54

<sup>34</sup> Se Ot.prp. nr.15 (1994-95) s.157.

Det såkalte klassikervernet i åndsverkloven § 48 gir Kulturdepartementet adgang til å gripe inn overfor verksutnyttelse som skader ”almene kulturinteresser”. Frem til vernetiden er utløpt utøves retten parallelt med rettighetshaverne, jfr. bestemmelsens annet ledd. På bakgrunn av uttalelser i lovens forarbeider og praksis tolkes bestemmelsen slik at rettighetshaverne er gitt primærkompetanse til å gripe inn i denne perioden.<sup>35</sup> Bestemmelsen blir i praksis sjeldent tatt i bruk og vil neppe legge noen demper på sceneinstruktørens kunstneriske utfoldelse.

### **3 Sceneinstruktørens behov for opphavsrettslig vern**

#### **3.1 En sammenligning mellom sceneinstruktørens stilling som opphavsmann og som utøvende kunstner**

##### **3.1.1 Vern mot etterligninger og bearbeidelser**

Åndsverkloven gir, som nevnt innledningsvis, opphavsmannen et sterkt vern. De utøvende kunstners beskyttelse er begrenset til vern mot teknisk utnyttelse av fremføringen. Fremføringen må etter § 42 første ledd ikke uten utøverens samtykke: ”a) opptas på film eller innretning som kan gjengi den, b) kringkastes eller c) på annen måte ved samtidig overføring ved tekniske hjelpemidler gjøres offentlig tilgjengelig for en annen krets enn den kunstneren direkte opptrer for.” Ved at beskyttelsen på denne måten er knyttet til den konkrete fremføringen, vil ikke sceneinstruktøren være vernet mot at andre etterligner eller bearbeider selve iscenesettelsen med mindre han gis opphavsrettslig vern. Mens opphavsmannen har enerett til å ”gjengi et stoff i den individuelle skikkelse han har gitt det, og i enhver annen skikkelse hvor de individuelle trekk beskyttelsen er knyttet til, går igjen på en slik måte at verket kan sies å bevare sin identitet.”,<sup>36</sup> har den utøvende kunstneren altså ingen enerett knyttet til det som er særegent for sin prestasjon.

---

<sup>35</sup> Lange s.97

<sup>36</sup> Lassen, utøvende kunstnere s.4-1

Plagiat, i den forstand at noen etterligner en annen regissørs iscenesettelse, forekommer i praksis ikke i Norge. Teatermarkedet er såpass lite og tett at det hersker en slags indre justis i forhold til slik adferd. I teori og rettspraksis er også et teaters overtagelse av oppsetningen ansett å falle inn under etterligningsvernet. Slik utnyttelse av iscenesettelsen er av større praktisk betydning. For musikkteater, særlig opera, er det ikke uvanlig at samme oppsetning dukker opp på nytt ved et annet eller samme teater. Scenekunstutvalget ønsker også å stimulere til økt utveksling av teaterforestillinger.<sup>37</sup> Sceneinstruktøren er etter loven ikke vernet mot at teatrene forføyer over iscenesettelsen ved kjøp og salg dersom han anses som utøvende kunstner. Ettersom dette normalt krever medvirkning fra det teater hvor forestillingen opprinnelig ble satt opp, har sceneinstruktøren, i motsetning til ved det rene plagiat, mulighet for å sikre seg rettigheter ved avtale. Den største forskjellen mellom regelsettene på dette punktet er derfor i praksis at § 42 ikke gir vern mot den teoretiske mulighet for at noen skulle etterligne iscenesettelsen.

De utøvende kunstnere har heller ingen enerett til offentlig fremføring av sine prestasjoner. Teatrenes dårlige økonomiske stilling de siste tiårene har gjort at turnéer, gjestespill og samarbeidsprosjekter med andre teatre er blitt aktuelt for å utnytte ressursene mer effektivt. Dersom sceneinstruktøren gis opphavsrettslig vern vil han i prinsippet kunne hindre utvidet bruk av iscenesettelsen gjennom eneretten til å gjøre verket ”tilgjengelig for almenheten” bl.a. ved at det ”fremføres utenfor det private området”, jfr. § 2 tredje ledd. Det finnes rikelig med praksis og teori for å definere det private området. For denne fremstillingens formål er det tilstrekkelig å konstatere at en teaterfremvisning i praksis alltid vil omfattes av opphavsmannens enerett.<sup>38</sup>

Dersom slik bruk av forestillingen er forutsatt fra starten av, f.eks. av distriktpolitiske årsaker, vil teateret på den ene siden sikre seg tilstrekkelige rettigheter og sceneinstruktøren vil på den andre siden kunne stille betingelser ved avtaleinngåelsen, uavhengig av om han anses som utøvende kunstner eller opphavsmann. Forskjellen mellom sceneinstruktørens vern etter de to regelsett kommer derfor først på spissen

---

<sup>37</sup> NOU 2002:8 s.64

<sup>38</sup> En prøveforestilling uten ordinært billettsalg representerer et mulig grensetilfelle.



dersom det ikke foreligger noen avtale som regulerer den aktuelle bruken, f.eks. fordi turnéen eller gjestespillet er et resultat av at forestillingen ble mer populær enn man regnet med. Avtaler om overdragelse av opphavsrett skal i henhold til § 39b underlegges en restriktiv fortolkning i opphavsmannens favør. En tilsvarende tolkningsregel finnes ikke for avtaler inngått av utøvende kunstner, noe som kan få betydning for fastleggelsen av hvilken bruk som må anses forutsatt der slik avtale ikke finnes.

Bearbeidelse av en teaterforestilling er aktuelt ved TV-transmisjon ettersom kunstformen er lite egnet for dette mediet. Teaterforestillinger lages med tanke på møte mellom publikum og skuespillere, og konsentrerer seg, til forskjell fra TV-produksjoner, om de store bildene som det er vanskelig å fange inn på TV. For å bøte på disse problemene vil man ofte tilpasse forestillingen for TV-sendingen og gjøre opptakene i et TV-studio, normalt uten særlig tilfredsstillende resultat. Musikkteater, særlig opera hvor det musikalske står i høysete, lar seg lettere overføre på TV. En viss bearbeidelse av iscenesettelsen vil likevel ofte være påkrevd. Scenekunstutvalget oppfordrer teatrene å engasjere seg i transmisjoner/adapsjoner som en del av de samlede teknikker for å gjøre etterspurt scenekunst tilgjengelig for flere.<sup>39</sup> Selv om § 42 ikke gir vern mot bearbeiding vil sceneinstruktørene i praksis kunne oppnå det samme ved å stille betingelser for å tillate forestillingen sendt på TV.<sup>40</sup>

Bearbeidninger av en iscenesettelse kan også være aktuelt ved turnévirkosomhet ettersom stykket må tilpasses ulike scener. I disse tilfellene vil § 42 gi sceneinstruktøren begrenset innflytelse i forhold til hvilke endringer som kan aksepteres.<sup>41</sup> Det samme gjelder endringer teatersjefen i enkelte tilfeller griper inn og foretar. Teatersjefen er kunstnerlig ansvarlig på teateret og har siste ord i alle kunstnerlige spørsmål.

---

<sup>39</sup> NOU 2002:8 s.72

<sup>40</sup> merk at tvangslisensen for kringkastingsbruk i § 45b kun gjelder lydopptak. Tilsvarende er sceneverk på visse vilkår unntatt avtalelisensen etter § 30 fjerde ledd.

<sup>41</sup> se punkt 3.1.3 om ideelle retter.

### 3.1.2 Sekundærrettigheter

Avledede former for utnyttelse av en frembringelse ved bruk av opptak, såkalt sekundærutnyttelse, er ikke av stor praktisk betydning for teaterforestillinger. For opera, og kanskje også andre former for musikkteater, kan det være et marked for salg av videoinnspillinger av forestillinger. Etter § 42, annet ledd, må de utøvende kunstnerne samtykke til at det fremstilles eksemplarer av fremførelsen. Ved implementering av EUs utlån- og utleiedirektiv i 1995 har de også fått herredømme over den videre spredning av disse eksemplarene. Rettighetene her tilsvarer opphavsmannens vern etter § 2. De utøvende kunstnerne har imidlertid ingen enerett knyttet til bruk av opptak og kan således ikke forhindre at forestillingen fremføres for et tilstedeværende publikum ved hjelp av opptaket.

### 3.1.3 Ideelle rettigheter

De såkalte ideelle rettigheter etter åndsverkloven § 3 sikrer opphavsmannen rett til å bli navngitt i samsvar med god skikk og at ikke verket utnyttes på en krenkende måte eller i en krenkende sammenheng. For sceneinstruktørene kan det være aktuelt å påberope seg vern i henhold til denne bestemmelsen ved upassende bruk av iscenesettelsen i markedsføringsøyemed, f.eks. et dårlig utdrag på et kjøpesenter. Videre kan de ideelle retter gi et visst vern mot krenkende bearbeidelser eller at iscenesettelsen fremføres etter at forestillingen over tid har forfalt i kunstnerisk henseende. Da utøververnet ble innført i 1961 henviste § 42 femte ledd kun til § 3 tredje ledd. Henvisningen ble gjort generell ved en lovendring i 1985<sup>42</sup> slik at de utøvende kunstnere nå har de samme ideelle retter som opphavsmennene.<sup>43</sup>

### 3.1.4 Vernetid

Vernetiden for de utøvende kunstneres rettigheter etter § 42 annet ledd er 50 år etter at *fremføringen fant sted eller opptaket ble offentliggjort*. Opphavsmannens enerett etter § 2 jfr. § 1 gjelder i 70 år etter *opphavsmannens død* jfr. lovens 4. kapittel. Vernetiden

---

<sup>42</sup> Lov av 21.juni 1985 nr.86

<sup>43</sup> Hammarén antar i sin doktoravhandling at de ideelle retter etter svensk § 45 (tilsvarer § 42) kun gjelder der prestasjonen utnyttes på teknisk måte, se s.94. I norsk rett er det ikke grunnlag for en slik begrensning. Se også Lassen, TfR 1997 s.800flg. hvor han også stiller seg tvilende til om dette er riktig etter svensk rett.

er dermed vesentlig kortere for den utøvende kunstner enn for opphavsmannen. Dette vil være av begrenset praktisk betydning for sceneinstruktørene ettersom vernetiden under enhver omstendighet er relativt lang.

### 3.2 SIK-avtalen

SIK-avtalen er en overenskomst inngått mellom Norsk teater- og orkesterforening og bl.a Norsk Sceneinstruktørforening. Avtalen er omfattende og regulerer de fleste spørsmål, av arbeidsrettslig og opphavsrettslig art, som dukker opp i forholdet mellom partene.

En interessant side av avtalen er at den i stor grad innrømmer sceneinstruktørene rettigheter som etter loven tilkommer de egentlige opphavsmenn. I henhold til avtalens punkt 9.1 gir overenskomsten bare teatret rett til å fremføre verket i to år. Dersom teatret ønsker å benytte verket utover denne perioden skal det svares et nytt honorar lik 50% av det opprinnelig avtalte honorar. Tilsvarende skal instruktøren, etter avtalens punkt 9.9, ha 50% av avtalt honorar ved et eventuelt videresalg av forestillingen til andre teatre. Av disse bestemmelsene fremgår det at instruktørens honorar er todelt. Halvparten av honoraret utgjør vederlag for medgått arbeid, mens den andre halvparten gjelder kjøp av fremførelsesrett til iscenesettelsen, noe utøvende kunstnere altså ikke har krav på etter åndsverkloven. Avtalens punkt 9.1 gir i tillegg bare teateret rett til å sette forestillingen opp på sine egne faste scener. Bruk av verket ved gjestespill, turnéer og scenebytter krever sceneinstruktørens samtykke, jfr. punkt 9.2. Videre er det i punkt 9.7 fastsatt at det krever sceneinstruktørens godkjenning dersom forestillingen skal tilpasses et annet medium, såfremt regien i hovedsak beholdes. Dette innebærer et visst vern mot at iscenesettelsesverket bearbeides.

Det kan, på bakgrunn av det omfattende vern som kontraktsmessig er fastlagt gjennom disse avtalene, stilles spørsmål til om sceneinstruktørene har et reelt behov for opphavsrettslig vern. For det første må det sies at avtalen kun gir rettsvirkninger inter-partes. Sceneinstruktørene kan derfor ikke kreve at andre enn teateret respekterer begrensningene i avtalen. For det andre har det vært en økning av frie teatergrupper og amatørteatre i nyere tid. Tendensen kan forsterkes ved at Scenekunstutvalget har foreslått å gi mer midler til prosjektbasert teater på bekostning av institusjonsteatrene.

Denne utviklingen må antas å kunne medføre en økning av regioppdrag som inngås uformelt, uten at regissørens rettigheter er klarlagt i avtalen som skissert overfor.

### 3.3 Symbolverdi

Det må kunne konstateres at bestemmelsen i åndsverkloven § 42, sammen med avtalepraksis knyttet til SIK-avtalen, i praksis vil gi sceneinstruktørene et adekvat vern i de aller fleste tilfeller. Mye av begrunnelsen for at det er blitt en kampsak for Norsk Sceneinstruktørforening at sceneinstruksjon blir gitt opphavsrettslig vern, må derfor finnes i den symbolverdi som ligger i det å bli annerkjent som opphavsmann til et åndsverk.

## 4 Sceneinstruktøren, en utøvende kunstner?

Tradisjonelt har, som nevnt, sceneinstruktøren blitt ansett å høre til gruppen av de utøvende kunstnere. Jeg vil derfor se hvordan argumentene som generelt har vært anført for å skille ut de utøvende kunstners prestasjoner fra det opphavsrettslige vern forholder seg til sceneinstruksjon.

### 4.1 Vederlagssynspunkter

Opphavsretten har til hensikt å sikre kulturell produksjon i samfunnet ved å stimulere til frembringelse av nye åndsverk. Opphavsmannens enerett til verksutnyttelse gjør det mulig for ham å høste økonomisk fortjeneste på grunnlag av de verkene han har skapt. Dette gir ham et visst livsgrunnlag samtidig som det fungerer som en motiverende faktor.<sup>44</sup> For de utøvende kunstneres del anså man, før åndsverkloven av 1961, vederlaget fra arrangøren for å gi fullgod kompensasjon for fremførelsen idet dens utnyttelse var begrenset til den tid og sted der den tok plass.<sup>45</sup> ”Noen spesiell rettsbeskyttelse var det ikke behov for i disse enkle rettsforhold”.<sup>46</sup> Ettersom regissørene

---

<sup>44</sup> Se Knoph s. 4

<sup>45</sup> Se Hammarén s.83

<sup>46</sup> Ot.prp.nr.26, 1959-60, s.84

ikke selv deltar ved fremføringen av verket kan han i denne forbindelse sies å stå nærmere opphavsmannen enn den utøvende kunstner.

Etter at teknologi for fiksering revolusjonerte mulighetene for mangfoldiggjørelse og spredning av fremførelsen, ble det aktuelt å sikre de utøvende kunstnere økonomiske rettigheter knyttet til utnyttelsen av deres prestasjoner. Etter et langvarig lovarbeid, både på det nasjonale og internasjonale plan, ble vern for utøvende kunstnere i Norge innført som en nydannelse gjennom åndsverkloven av 1961. Den någjeldende bestemmelsen i § 45b, som sikrer de utøvende kunstnere vederlag ved offentlig fremføring av deres prestasjon, gjelder imidlertid bare for lydopptak. Utøvende kunstnere knyttet til audiovisuelle produksjoner har dermed ikke fått styrket sin posisjon på dette punktet.

#### 4.2 Mangel på skapende innsats.

Tradisjonelt har det vært antatt at opphavsmennenes prestasjoner er av *skapende* art til forskjell fra de utøvende kunstnere som kun *tolker et allerede foreliggende verk*. Knoph, som må sies å være representativ for doktrinen, uttrykte det slik:

”Ikke enhver åndsprestasjon honoreres med ophavsrett, men bare den *skapende innsats*, det er grunnloven for alle ophavsrettigheter. Og her er det nettopp de skapende ophavsmenn skiller seg fra de utøvende, som så å si pr. definisjon har sin oppgave begrenset til å levendegjøre andres verker, og utfolde alle deres muligheter. (...) [O]g alle tolkninger er mer eller mindre vellykkede forsøk på å gi uttrykk for det kunstverk som i ideal form har sett lyset i opphavsmannens sin.”<sup>47</sup>

I artikkelen ”Kvalitetskrav som vilkår for vern av utøvende kunstneres prestasjoner” konkluderer Lassen med at kravet om skapende innsats ikke er et egnet kriterium for å skille de utøvende kunstnere fra opphavsmennene:

”Det må i dag, uten ytterligere imøtegåelse av den tradisjonelle argumentasjonen, kunne legges til grunn at mange fremføringer er preget av en individuell og original skapende innsats fra eksekutørens side, som ligger fullt på høyde med den skaperinnsats man krever av oversettelser og andre bearbeidelser som aksepteres som åndsverk.”<sup>48</sup>

En sontring mellom de to kategoriene rettighetshavere basert på hvorvidt det foreligger skapende innsats bak frembringelsen eller ikke, er også forlatt i revisjonsarbeidet med

---

<sup>47</sup> Knoph s. 110

opphavsrettslovgivningen. I NOU 1983:35 hevdes det at en slik begrunnelse åpenbart ikke er holdbar.<sup>49</sup> I NOU 1988:22 vises det til Lassens uttalelser idet det hevdes at ”Utøvende kunstneres prestasjoner [ofte kan] fortjene karakteristikken ”skapende” uten at de kommer inn under opphavsrettslig beskyttelse.”<sup>50</sup> Videre heter det at skillet i stor grad er tradisjonelt bestemt.

Man kan altså ikke lenger forsvare skillet mellom opphavsmennene og de utøvende kunstnere på grunnlag av graden av skapende innsats som ligger bak frembringelsen. Det blir på denne bakgrunn lite fruktbart å argumentere sterkt for å gi opphavsrettslig vern for sceneinstruksjon ved å fremheve instruktørens skapende innsats. Hvorvidt instruktøren skaper noe eget som kommer i tillegg til det dramatiske verk, er viktig i den forstand at det er en nødvendig betingelse for at opphavsrett til iscenesettelsen kan komme på tale. Det er imidlertid ikke tilstrekkelig. Man kan ikke gi de utøvende kunstnere, herunder sceneinstruktørene, opphavsrettslig vern basert på deres indignasjon over å være ”forbigått” av frembringelser av mindre intellektuell art, så som datamaskinprogrammer og databaser.<sup>51</sup> Man må, som Weincke påpeker, ha i bakhodet at sontringen mellom opphavsmenn og utøvende kunstnere ikke gjør krav på å ha estetisk eller kunstnerisk gyldighet. Den er av rent juridisk karakter og går ikke på verdien av den kunstneriske åndsvirksomhet.<sup>52</sup>

#### 4.3 Kravet til ytre form

I åndsverksbegrepet ligger et krav til at frembringelsen må være av en viss bestandighet. I følge Knoph kunne man ikke tale om en virkelig frembringelse hvis det ikke var skapt ”en *ytre realitet* som kan løses ut fra opphavsmannens personlighet, og dertil har en viss blivende karakter, slik at den kan reproduseres eller meddeles til andre.”<sup>53</sup> De utøvende kunstneres prestasjoner ble av denne grunn ansett å være for flyktige til å kunne

---

<sup>48</sup> Lassen, studiemateriale s.15

<sup>49</sup> NOU 1983:35 s.85

<sup>50</sup> NOU 1988:22 s.113

<sup>51</sup> Se Tøien s.38flg., hvor hun på grunnlag av erkjennelsen av utøvernes skapende virksomhet kritiserer at de holdes utenfor den egentlige opphavsrett.

<sup>52</sup> Weincke NIR 1962 s.265

<sup>53</sup> Knoph s.63, se også Løgdborg s.118

aksepteres som åndsverk. Selv om et dramas iscenesettelse ikke er uløselig knyttet til regissørens person på samme måte som fremførelser er knyttet til utøverne, har det vært stilt spørsmål til om sceneinstruksjon mangler en slik bestandig karakter som må til for å kunne vernes opphavsrettslig.<sup>54</sup> Uttrykket ”teater er øyeblikkets kunst” er nærmest blitt en klisjé. Det er likevel en betegnende karakteristikk av denne kunstformen som er flyktig av natur. Ettersom skuespillerinnsatsen utgjør et levende materiale er ingen forestilling identisk. En oppsetning kan av samme grunn endre seg i relativt stor grad over tid, både bort fra det innstuderte og i retning av instruktørens intensjoner. Samspillet mellom publikum og skuespillerne, stemningen i salen, er også med på å gjøre hver forestilling unik.

En gammel dansk underrettsdom i UfR 1926 s.1003, som nektet opphavsrettslig vern for et middelalderopptog iscenesatt i forbindelse med Helsingørs 500 års jubileum, ble tidligere tatt til inntekt for at sceneinstruksjon manglet slik ytre form som er påkrevd for åndsverkene.<sup>55</sup> Som påpekt av Rothe gir dommen egentlig ikke noe veiledning ettersom den ikke dreier seg om en iscenesettelse slik begrepet normalt benyttes.<sup>56</sup> Kockvedtgaard hevder generelt å kunne spore en mer liberal holdning til å anerkjenne flyktige verksformer som åndsverk.<sup>57</sup> Som eksempel viser han til at installasjonskunst og lignende er vernet som åndsverk. Iscenesettelsens form er ikke lenger antatt å være til hinder for opphavsrettslig vern ettersom det ikke er et vilkår at verket har materialisert seg i en mer varig form.<sup>58</sup> Dette må åpenbart være riktig.

#### 4.4 Friholdelsesbehov

Lassen hevder at ”... det ligger i sakens natur at eksekutøren ikke skaper et nytt og selvstendig åndsverk. Hans skapende innsats må utfolde seg med en fast forankring i det eksisterende åndsverk han fremfører, og kunne derfor under ingen omstendighet

---

<sup>54</sup> Rothe kan f.eks. forstås i denne retning, TfR 1957 s.195

<sup>55</sup> Se Knoph s.63 i note 2, Lund, Billedkunsten s.79, synspunktet er ikke opprettholdt i Ophavsretten s.54, se Hammarén s.169 note 21

<sup>56</sup> Se Rothe TfR 1957 s.201

<sup>57</sup> Kockvedtgaard s.40

<sup>58</sup> Se Karnell s.344, Hammarén s.200flg.

resultere i mer enn en bearbeidelse ...”.<sup>59</sup> Dette trekker han frem som en av begrunnelsene for at de utøvende kunstnere nektes opphavsrettslig vern, samtidig som han påpeker at utøverne i så henseende står i samme stilling som en oversetter.

Begrunnelsen må ses i sammenheng med de konsekvenser et opphavsrettslig vern ville bringe med seg. Lassen fremhever at ”[v]ernet for utøvende kunstnere [overalt er] begrenset til å gjelde kunstnerens egen prestasjon, altså hans personlige fremføring, og ikke hans personlige måte å fremføre verket på.”<sup>60</sup> Opphavsrett ville medføre at utøverne fikk slik enerett til å fremføre verket på sin særegne måte. Resultatet kunne bli at det bakenforliggende verk ble beheftet med et uoverskuelig antall ytterligere opphavsrettigheter som ville gjøre fremtidig utnyttelse av verket vanskelig.

”Noget sådan kunne, hvis en ny fremførelse af et stykke blev mødt med en plagiatsag, på betænkelig måde hæmme benyttelsen af den almene skat af fri skuespillitteratur og blokere de nulevende forfatters mulighed for fuld og gentagen fremførelse af deres værker. Der kan – på en vis bekostning af visse kunstnere – være hensyn at tage til kunstlivets frie udfoldelse”, skriver Trolle og påpeker at de samme betenkeligheter gjør seg gjeldende for sceneinstruktørens vedkommende.<sup>61</sup>

Ettersom opphavsmannen til en viss grad er avhengig av de utøvende kunstnere for at sitt verk skal nå publikum er det, etter min mening, ikke opplagt at hans interesse i å kunne utnytte verket i størst mulig grad bør gå foran en eventuell beskyttelse av utøverne. Sterkere står imidlertid hensynet til kulturlivet generelt. Samfunnet vil ikke være tjent med at utøvernes utfoldelsesmuligheter begrenses ved at det blir vanskelig å gå klar av eksisterende rettigheter knyttet til verket. Åndsverkloven har som nevnt til siktemål å stimulere til kulturell produksjon.

Populære teaterstykker og klassikere, som f.eks. Ibsens ”Et dukkehjem”, kan settes opp bortimot uendelig mange ganger. Hensynet til å ikke binde opp den fremtidige utnyttelsen av originalverket kommer derfor med styrke inn ved vurderingen av sceneinstruksjon som verkstype. På dette punktet skiller iscenesettelser seg vesentlig fra andre bearbeidelser, som f.eks. oversettelsene. Samme bok eller manuskript blir ikke

---

<sup>59</sup> Lassen, utøvende kunstnere s.8-6

<sup>60</sup> Lassen, studiemateriale s.19

<sup>61</sup> Trolle s. 250



oversatt mer enn et fåtall ganger.<sup>62</sup> Opphavsretten gir et etterligningsvern, ikke en prioritetsrett.<sup>63</sup> Dobbeltfrembringelser er således ikke prinsipielt utelukket. Det kan derfor argumenteres med at spillerommet for ettertiden ikke vil bli skadelidende. Til dette er å si at alene påstander om krenkelse på grunn av plagiat vil kunne være hemmende. Sceneinstruktøren vil bli pålagt en betydelig byrde for å bevise at han ikke har benyttet seg av det verket som påstås krenket. I praksis vil dette innebære at han må bevise at han ikke hadde mulighet til å kjenne til verket.<sup>64</sup>

At det foreligger et visst friholdelsesbehov overfor originalverket er altså et viktig moment for at det kan være hensiktsmessig å gi sceneinstruktøren vern som utøvende kunstner.

## **5 Opphavsrett til sceneinstruksjon**

Jeg går nå over til å vurdere hvilke muligheter sceneinstruktøren har til å få opphavsrettslig vern for sin iscenesettelse etter gjeldende rett.

### **5.1 Åndsverksbegrepet generelt. Kravet til verkshøyde**

Åndsverk defineres i § 1 annet ledd som ”litterære, vitenskapelige eller kunstneriske verk av enhver art og uansett uttrykksmåte og uttrykksform.” Videre følger en lang rekke eksempler på slike verk. Oppregningen utgjør ingen uttømmende angivelse av hvilke frembringelser som er verk i åndsverklovens forstand, jfr. formuleringen ”så som...”. Begrepets innhold varierer således alt etter den til enhver tid rådende kunstoppfatning.<sup>65</sup> Av forarbeidene til åndsverkloven av 1930 fremgår det at tanken har vært å gi en generell utforming av bestemmelsen for å kunne fange opp nye

---

<sup>62</sup> Se også opphavsrettsutvalgets uttalelser i forbindelse med den generelle vurderingen av å gi utøverne opphavsrettslig vern, NOU 1983:35 s.85.

<sup>63</sup> se punkt 5.1

<sup>64</sup> se Lund s.211 og Karnell s.377

<sup>65</sup> se Kокtvedtgaard s.40

verkstyper.<sup>66</sup> Den omfattende listen av eksempler i § 1 gir en indikasjon på at åndsverkbegrepet skal forstås i en vid betydning.

For at frembringelsen skal være opphavsrettslig vernet er det imidlertid ikke tilstrekkelig at den i prinsippet er av en slik art som er omfattet av åndsverkloven. Det stilles i tillegg krav til at den har *verkshøyde*.<sup>67</sup> Kravet fremgår ikke direkte av lovteksten, men kan forankres i uttrykket ”den som skaper...” i åndsverkloven § 1, som er ment å skille åndsverkene fra de rent rutinemessige eller arbeidskrevende frembringelser som kommer til uten at det ligger noen individuell tankevirksomhet bak.<sup>68</sup> Utover dette gir ordlyden liten veiledning om hva verkshøydekravet innebærer. Det nærmere innholdet i kravet må derfor fastlegges på grunnlag av opphavsrettslig tradisjon og rettspraksis. Det er viktig å merke seg at de forskjellige verkstypene er underlagt en ulik standard og vurdering.

En grunnbetingelse for opphavsrettslig vern, som gjelder for alle verkstyper, er at verket ”i alle fall i noen grad [er] uttrykk for original og individuelt preget åndsvirksomhet fra opphavsmannens side.”<sup>69</sup> Verkshøydekravet innebærer altså et krav om verkets opprinnelse. Det må utgå fra opphavsmannen selv som frembragt ved hans personlige, skapende innsats.<sup>70</sup> I dette ligger et krav til subjektiv nyhet. At det i ettertid konstateres at det allerede forelå et tilsvarende verk, er ikke til hinder for at opphavsmannen kan få beskyttelse for sin selvstendige frembringelse. Faren for dobbeltfrembringelser er likevel et sentralt moment i bedømmelsen av om et verk er originalt. Dersom det er en viss sannsynlighet for at to eller flere personer uavhengig av hverandre kan nå frem til

---

<sup>66</sup> Se Knoph s.61

<sup>67</sup> Her brukes begrepet verkshøyde som et sammenfattende uttrykk for hva som må prege en frembringelse for at den skal vernes opphavsrettslig. Verkshøyde blir dermed synonymt med kravet til originalitet, se nedenfor. Dette stemmer med Høyesteretts begrepsbruk i blant annet Cirrus-dommen, Rt.1997 s.199.

<sup>68</sup> Kirke – og undervisningskomitéen endret av denne grunn ordlyden fra ”frembringer et åndsverk” til ”skaper et åndsverk”, se Innst.O.XI (1960 – 61) s.14

<sup>69</sup> Se Ot.prp.nr.26 (1959-60) s.12 etter Knoph s.64

<sup>70</sup> Koktvedtgaard s. 46

et mer eller mindre identisk resultat, er dette et indisium på at verket ikke tilfredsstiller kravene til verkshøyde.

Originalitetsbedømmelsen må også ses i sammenheng med de variasjons- og valgmuligheter som foreligger på området. Desto flere måter det er å utforme samme idé på, desto lettere vil det være å oppnå tilstrekkelig verkshøyde.<sup>71</sup> Ytterpunkter i forhold til denne betraktningen vil typisk være hvorvidt frembringelsen skal tjene kunstneriske eller praktiske formål. Innenfor området for den rene kunst opereres det altså med et vidt verksbegrep, mens det for verksfrembringelser som har et bestemt bruksformål for øye, for eksempel brukskunst eller dataprogrammer, stilles svært strenge krav.<sup>72</sup>

## 5.2 Sceneinstruktøren som bearbeider

Bearbeidelser av allerede eksisterende verk nyter selvstendig beskyttelse i henhold til åndsverkloven § 4 annet ledd jfr. § 1 annet ledd nr.13. Det er viktig å merke seg at kravet til verkshøyde også gjelder for slike innsatser. ”Det er således lovens forutsetning at også bearbeidelsen representerer en selvstendig åndelig innsats i tillegg til det opprinnelige åndsverk.”<sup>73</sup> I denne sammenheng kan også nevnes at enkelte juridiske forfattere argumenterer for å stille strenge krav til bearbeidelser av eksisterende verk.<sup>74</sup> Etter min mening er det ikke grunnlag for å oppstille noen slik generell regel idet bearbeidelsene utgjør en svært forskjelligarted verkskategori.

Bearbeidelsene har en grense nedad mot endringer som ikke tilfredsstiller kravet til verkshøyde. Slike endringer ligger innenfor originalverkets enerett, jfr. § 2 som gir opphavsmannen enerett til verket i ”endret skikkelse”. På den andre siden grenser bearbeidelsene mot såkalt fri benyttelse av åndsverk, jfr. § 4 første ledd. I disse tilfellene fjerner man seg så langt fra originalverket at et nytt og selvstendig verk oppstår. Ekstremt avantgardistisk teater vil kunne bedømmes på en slik måte. Dersom

---

<sup>71</sup> En dansk høyesterettsavgjørelse om opphavsrett til tippesystemer, gjengitt i UfR 1993s.17, er illustrerende for samspillet mellom disse to momentene i originalitetsvurderingen.

<sup>72</sup> Kottvedtgaard s.49

<sup>73</sup> Ot.prp. nr.26 (1959-60) s.23

<sup>74</sup> se Rosenmeier s.115flg.

handlingen hovedsakelig foregår på det visuelle plan vil det være lite å spore av originalverkets konkrete utforming. Aktørene har da kun latt seg inspirere av verkets tematikk. Slik bruk av et verk er imidlertid utenfor det man normalt vil kalle en iscenesettelse og andre hensyn kan gjøre seg gjeldende i forhold til spørsmålet om opphavsrettslig vern. Muligheter for å verne en forestilling etter § 4 første ledd faller derfor utenfor denne fremstillingen. Jeg vil likevel påpeke at sceneinstruktørens innsats med å gi et litterært verk scenisk form i praksis nærmest alltid må karakteriseres som et avhengighetsverk, jfr. § 4 annet ledd som nettopp omfatter det å overføre et verk til en ”annen kunsterisk form.”<sup>75</sup>

I dansk teori har grensedragningen mot iscenesettelser som representerer et nytt og selvstendig verk fått en sentralt plass i behandlingen av sceneinstruktørens opphavsrettslige stilling.<sup>76</sup> ”Uproblematisk er retstilstanden dog ikke, og der er navnlig grund til at nævne, at det teoretisk er yderst tvivlsomt, hvornår en instruktion er en bearbejdelse og hvornår den er et originalværk...”, skriver Rosenmeier. Det kan synes forvirrende at den danske diskusjonen tar utgangspunkt i om sceneinstruksjon eventuelt skal vernes etter § 1 eller § 4, og ikke om det dreier seg om et verk som nevnt i § 4 første eller annet ledd. Bakgrunnen for dette er at den danske opphavsretslovens § 1 ikke har noe alternativ som svarer til vår lovs § 1 annet ledd nr.13 om bearbeidelser og oversettelser. I tillegg til å regulere rådigheten over visse verk som bygger på allerede eksisterende verk, fremstår derfor den danske § 4 første ledd (tilsvarer norsk § 4 annet ledd) dermed også som en hjemmel for at bearbeidelser gis opphavsrettslig vern, mens selvstendige verk vernes som originalverk etter § 1. Koktvedtgaard synes å anse sceneinstruksjon som et avhengighetsverk idet han hevder at sceneinstruksjon ”... beskyttes via § 1 (jfr. § 4 som en form for bearbejdelse.)”<sup>77</sup>

Gjennom bearbeidelsen dannes eventuelt et nytt åndsverk med en egen rettighetssfære. Samtidig gir § 2 opphavsmannen til originalverket enerett til sitt verk også i bearbeidet form. Enhver utnyttelse av iscenesettelsen forutsetter dermed tillatelse både fra opphavsmannen til originalverket, forutsatt at dette nyter opphavsrettslig vern, og sceneinstruktøren.

### 5.3 Åpning for opphavsrettslig vern av sceneinstruksjon?

Det vil i det følgende bli redegjort for de ulike bestemmelsene i åndsverkloven som kan tenkes å gi opphavsrettslig vern for sceneinstruksjon.

---

<sup>75</sup> Tilsvarende NOU 1988:22 s.114

<sup>76</sup> Se f.eks. Rothe TfR 1957 s.215, Schønning s.94flg., Rosenmeier s.266flg., jfr. også ”La Serva Padrona”-dommen i UfR 1965 s. 394 som angir vern etter § 1 som et alternativ til § 4.

<sup>77</sup> Koktvedtgaard s.72

### 5.3.1 Særlig om sceneverk, jfr. § 1 annet ledd nr.3

Åndsverkloven inkluderer ”sceneverk, så vel dramatiske som musikkdramatiske som koreografiske verk og pantomimer, samt hørespill,” i sin eksemplifisering av hva som regnes som et åndsverk. Dette er oppklarende hva angår koreografi og pantomime, men sett i sammenheng med at skuespill- og librettoforfatteren allerede har opphavsrett til sin tekst som et skriftverk og komponisten har opphavsrett til sin musikk, er det uklart hva man har tenkt seg ligger i begrepet ”sceneverk”. En naturlig språklig forståelse av begrepet kan tilsi at det tar sikte på forestillingen slik den fremtrer i scenisk form. Opphavsmannen til sceneverket i denne betydningen ville være sceneinstruktøren. En slik forståelse av ”sceneverk” kan vanskelig legges til grunn idet lovkonsipistene uttrykkelig går i mot Norsk Sceneinstruktørforenings anmodning om å nevne sceneinstruksjon i lovens § 1.<sup>78</sup>

Sceneverk må etter dette bety et verk som er beregnet for fremførelse på scene, uavhengig om det fremtrer i skriftlig eller scenisk form. Dette er for så vidt i tråd med § 2, som også gir opphavsmannen enerett til utnyttelse av verket i ”annen (...) kunstart”, men en slik betydning retter seg ikke mot en *verkskategori*, men en *offentliggjørelsesmåte* og har således ingenting i §1 å gjøre.<sup>79</sup>

Forarbeidene til åndsverkloven er tause om begrepet sceneverk. De svenske forarbeidene er mer utfyllende, men desto mer uklare ved at de trekker inn en rekke sceniske elementer som inngår i *forestillingsformen* når de forsøker å klassifisere sceneverkene i litterære og kunstnerlige verk.<sup>80</sup>

”De verk, som avses att framföras på en scen, arbeta i vissa fall huvudsakligen med uttrycksmedelen talade ord( och andra ljud) jämte rörelse, under vilket senare begrepp här innefattas allt sådant som aktion på scenen, grupperingar, plastik och mimik. (s.244) [Skådespel] föreligga i regel i en litterär form, men deras egentliga uttrycksform är den i vilken de te seg spelade på scenen, och däri ingå många andra uttrycksmedel enn ordet(s.71)”

Kan man tolke de svenske forarbeidene slik at de anerkjenner den sceniske helheten som noe som har krav på vern som åndsverk, men knytter ”feil” rettighetssubjekt til

---

<sup>78</sup> Ot.prp.nr. 26 (1959-60) s.13, se nedenfor i punkt 5.3.3.

<sup>79</sup> Se Rothe, skuespillerret s. 42 og s.187 note 31

<sup>80</sup> SOU 1956:25, etter Rothe, skuespillerrett s.184

det?<sup>81</sup> Ved å tillegge dramatikerens æren for alle de sceniske elementene som inngår i en forestilling, synes de svenske lovforarbeidene å være påvirket av Knophs gamle synspunkter rundt tolkningers forhold til originalverket.<sup>82</sup>

De uklare svenske forarbeidsuttalelsene kan under enhver omstendighet ikke tillegges en slik vekt at ”sceneverk” i § 1 tolkes dithen at det retter seg mot et scenisk verk i forestillingsform.<sup>83</sup> En slik lovforståelse har åpenbart ikke vært forutsatt av norsk lovgiver, jfr. overfor. Grunnen til at sceneverkene utgjør en egen verkskategori kan simpelthen være at det gjelder visse særregler for dem, jfr åvl. §§21 og 30.

### 5.3.2 Forarbeider og praksis knyttet til sceneinstruksjon som åndsverk

Det er, som nevnt, ikke avgjørende hvorvidt sceneinstruksjon faller inn under eksemplene i § 1 for å beskyttes som et åndsverk. Opphavsrett til sceneinstruksjon er viet relativt mye oppmerksomhet i åndsverklovens forarbeider, særlig i forbindelse med senere revisjonsarbeid.

I Ot.prp nr.26 (1959-60) om ”Lov om opphavsrett til åndsverk” uttaler Kirke- og undervisningsdepartementet som svar på Norsk Sceneinstruktørforenings beklagelse over at sceneinstruksjon verken er nevnt i eksempelsamlingen i § 1 eller i motivene:

”Og ikke under noen omstendighet finner departementet grunn til å ta med her typer av åndsarbeid som bare under meget bestemte vilkår og rent unntaksvis kan oppfylle kravene til åndsverk, så som tilfelle er med sceneinstruksjon.” (s. 13) ”Derimot antas det ikke å være utelukket at iscenesettelse av et teaterstykke etter omstendighetene kan være en bearbeidelse som gir regissøren opphavsrett etter § 4.” (s. 22)

Uttalelsene er restriktive, men åpner samtidig for muligheten til å gi sceneinstruksjon opphavsrettslig vern i spesielle tilfeller. I revisjonsarbeidet med opphavsrettslovgivningen på 80-tallet kan det spores en mer velvillig innstilling i forhold til å anerkjenne sceneinstruksjon som åndsverk. I en utredning utarbeidet av professor Birger Stuevold Lassen heter det at:

---

<sup>81</sup> Se mer utførlig om dette i Hammarén s.78 flg. og Rothe, skuespillerret s.184 flg.

<sup>82</sup> referert under punkt 4.2.

<sup>83</sup> merk likevel at det kan spores en viss tendens i retning av å knytte sceneinstruktørens rettigheter direkte til ”sceneverk”-alternativet i § 1, se Schönning s.81 og Hammarén s.266.

”[Sceneinstruktører] må antas i mange tilfelle å frembringe noe som utgjør en opphavsrettslig vernet bearbeidelse, mens de i andre tilfelle bare må anses som (medvirkende) utøvende kunstnere.”<sup>84</sup>

På grunnlag av utredningen forble sceneinstruktørene definert som utøvende kunstnere i fondsloven § 1 første ledd annet punktum.<sup>85</sup> Opphavsrettsutvalget gir uttrykk for en tilsvarende oppfatning av rettsstillingen de lege lata.<sup>86</sup> Utvalget definerer på denne bakgrunn sin problemstilling som et spørsmål om sceneinstruksjon som *hovedregel* bør vernes som åndsverk, ettersom det må være premissene for å nevnes eksplisitt i § 1.<sup>87</sup>

”Etter utvalgets oppfatning må man her fortsatt legge til grunn en individuell vurdering, men slik at man i relativt stor utstrekning anerkjenner opphavsrettslig vern. En slik forutsetning innebærer antagelig en viss forskyvning i forhold til norsk rett.(...) Utvalgets flertall (alle unntatt Tvedt) viker tilbake for å foreslå at sceneinstruksjon og filmregi tas inn i oppregningen av forskjellige former for åndsverk i åndsverklovens § 1. Selv om man legger til grunn de forutsetningene som utvalget foran har gitt uttrykk for, er det tvilsomt om man i praksis kan forutsette som hovedregel at disse prestasjoner kommer inn under opphavsrettslig beskyttelse.” (s.114)

Spørsmålet om opphavsrettslig vern for sceneinstruksjon har ikke vært oppe for norske domstoler og selv om man ser hen til de andre nordiske landene er det lite relevant rettspraksis. Fra tiden før de någjeldende nordiske opphavsrettslovene kan nevnes ”Mazurka”-saken, en svensk høyesterettsdom gjengitt i NJA 1943 s.411. Regissør Kinch hevdet at hans opphavsrett var krenket idet teatersjef Winge, da han oppførte operetten ”Mazurka” ved et annet teater, anvendte samme regi som Kinch hadde gitt den noen år tidligere. Dommen er gammel og dessuten uklar med hensyn til om sceneinstruksjon som sådan ikke er vernet etter loven eller om opphavsrettslig vern ble nektet på mer konkret grunnlag. Den er derfor uten særlig interesse.<sup>88</sup>

En dansk høyesterettsdom trykt i UfR 1965 s.394, ”La Serva Padrona”-saken, er den eneste dommen som direkte behandler spørsmålet. Dommen er relativt gammel, men må likevel tillegges en viss vekt fordi den er av prinsipiell karakter. Instruktøren Holger Boland saksøkte Danmarks Radio som hadde oppført 2. akt av operaen ”La Serva

---

<sup>84</sup> NOU 1985:35 s.80

<sup>85</sup> Ot.prp.nr.36 (1988-89) punkt 5.4

<sup>86</sup> NOU 1988:22 s.111

<sup>87</sup> NOU 1988:22 s.109 og s.114

<sup>88</sup> se mer om ”Mazurka”-saken hos Hammarén s.165 flg.

Padrona” i hans iscenesettelse og overført den i tv uten å ha fått tillatelse til det. Boland påberopte seg bevisst ikke den danske lovens § 45 (tilsvarer norsk § 42) for å tvinge domstolen til å ta et standpunkt til spørsmålet om opphavsrettslig vern for sceneinstruksjon. Høyesteret stiller seg i denne dommen ikke avvisende til at sceneinstruksjon kan vernes som åndsverk. Boland fikk likevel ikke medhold i saken fordi hans iscenesettelse, etter en konkret originalitetsbedømmelse, ikke ble ansett å ha tilstrekkelig verkshøyde. Dommen inneholder også uttalelser om hvilke krav som stilles til en opphavsrettslig vernet iscenesettelse. Denne delen av dommen kommer jeg tilbake til under punkt 6.2.

Bernkonvensjonen kan også anføres som et argument for å tolke § 1 slik at sceneinstruksjon i enkelte tilfeller kan være vernet som åndsverk. Selv om konvensjonen ikke er klar på dette punktet, er det en viss fare for at Norge ville komme til å bryte sine folkerettslige forpliktelser ved å konsekvent nekte sceneinstruktørene slik vern.

På bakgrunn av de kildene jeg her har gjennomgått er det klart at § 1 må tolkes slik at den åpner for å gi sceneinstruksjon vern som åndsverk. Dette synes også å være den alminnelige oppfatning i den juridiske teori.<sup>89</sup> Det er imidlertid større tvil knyttet til rettsstillingen de lege lata med hensyn til hva som kreves av en konkret iscenesettelse for at den skal oppnå opphavsrettslig vern.

### 5.3.3 Samleverk, jfr. § 5

Bestemmelsen om samleverk i § 5 har for sceneinstruktørene vært lansert som et alternativ til beskyttelse etter § 1.<sup>90</sup> Instruktørens virksomhet kan i og for seg falle inn under ordlyden som gir vern til ”[d]en som ved å sammenstille flere åndsverk eller deler av åndsverk skaper et (...) kunstnerisk samleverk...” Iscenesetters innsats er imidlertid av en annen karakter enn det § 5 tar sikte på. Hans hovedoppgave er å *transformere* den litterære tekst til et annet medium. I tillegg foreligger, i motsetning til de typiske samleverkene, som f.eks. en diktsamling, de fleste av de verkene som inngår i

---

<sup>89</sup> se f.eks. Lassen studiemateriale s.22, Kockvedtgaard s.72 og Hammarén s. 235

<sup>90</sup> Strömholm s.57flg., Karnell s.366flg og Hammarén s.238flg.



forestillingen ikke på forhånd. Hammarén ser likevel ikke hva som skulle hindre en regissør fra å få beskyttelse etter bestemmelsen. ”Det framstår snarare som att regissören är ”överkvalificerad” för ett skydd enligt stadgandet.”<sup>91</sup> Når sceneinstruktørens innsats, under forberedelsen av loven, vurderes i forhold til § 1, men overses i forhold til § 5, synes det kunstig å tolke § 5 slik at sceneinstruksjon omfattes. En slik innskrenkende tolkning støttes av et notat utarbeidet av den svenske Auktorrättskommittéen etter et møte med de andre nordiske opphavsrettsutvalgene i Oslo i 1948. Her heter det at med samlingsverk ”avses endast vad som i allmänt språkbruk har denne benämning och icke varje sammanställning av olika verk.”<sup>92</sup> Som eksempel på hva som faller utenfor verneområdet nevnes film. Bestemmelsen kan ikke tolkes slik at den gir vern til sceneinstruksjon.

## 6 Nærmere om verkshøydevurderingen

Det er på et rene at kravet til verkshøyde ikke er det samme for alle typer verk. Selv om avgjørelsen av om kravet er oppfylt i det enkelte tilfellet må basere seg på en konkret vurdering, er en viss kategorisering derfor hensiktsmessig. Oppgaven blir å kartlegge hva som kreves av originalitet for at *iscenesettelser* skal vernes som åndsverk. Ettersom det er begrenset med rettspraksis på området er det vanskelig å si noe generelt om dette. Forarbeidene til de nordiske opphavsrettslovene kan imidlertid gi en viss veiledning. Det er i denne forbindelse også naturlig å se hen til de særlige hensyn som gjør seg gjeldende for sceneinstruksjon som verkstype.

”I vad mån upphovsrätt skall förekomma för iscensättning är naturligtvis främst en rättspolitisk fråga om hur långt skyddet bör utstreckas. De allmänna kriterierna för skydd åt verk och åt bearbetning ger ett relativt stort spelrum för rättspolitiska överväganden.”<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Hammarén s.139

<sup>92</sup> gjengitt etter Karnell s.368

<sup>93</sup> Karnell s.344

## 6.1 Forhold som kan gjøre sceneinstruksjon lite egnet som åndsverk

Rettstekniske hensyn, som følge av at både sceneinstruktørens arbeid og resultat fremstår som uhåndgripelige størrelser, medfører at det er visse betenkeligheter knyttet til å verne sceneinstruksjon som åndsverk.

### 6.1.1 Bevisproblemer

På grunn av at sceneinstruksjon er et objekt av lite konkret karakter har det vært antatt at det er knyttet særlige bevisproblemer til anvendelsen av de opphavsrettslige regler på denne typen frembringelser.<sup>94</sup> Hvordan skal man i ettertid føre bevis for iscenesettelsens identitet, herunder at den har tilstrekkelig verkshøyde? I denne forbindelse har det vært diskutert om man burde sette krav til at verket er fiksert som betingelse for vern.<sup>95</sup> Fiksering er imidlertid ikke noe krav til vern i norsk rett.

Hvorvidt den aktuelle verkstypen *normalt* blir fiksert eller ikke er likevel et argument i vurderingen av om det vil være hensiktsmessig å innlemme den i opphavsrettens verden.<sup>96</sup> Det har på denne bakgrunn vært sett på som et problem at sceneinstruksjon sjeldent fikseres. I dag er ikke dette lenger en riktig forutsetning. I praksis gjøres det så godt som alltid opptak av forestillingen til dokumentasjonsbruk.<sup>97</sup> Dette er også utgangspunktet i SIK-avtalen, se punkt 9.7 siste ledd. I avtalens standard kontraktsformular for sceneinstruktørene er det i § 3 tatt inn et generelt punkt om samtykke til slikt opptak, som instruktøren eventuelt kan stryke. Hovedregelen er altså at sceneinstruksjon fikseres. Dersom en iscenesettelse ikke skulle være fiksert ville det i prinsippet også være mulig å få vern for denne til tross for de bevisproblemer dette ville medføre. Dette er en vanskelighet man kan akseptere når den kun oppstår i sjeldne unntakstilfeller.<sup>98</sup> Til sammenligning kan nevnes at det ikke stilles særlige krav til vern av musikkimprovisasjoner og spontane taler.

---

<sup>94</sup> Se Hammarén s.214

<sup>95</sup> Selv om Bernkonvensjonen hviler på prinsippet om formfrihet jfr. art.5, gir konvensjonen i art.2.2 medlemslandene anledning til å stille et slikt tilleggskrav for visse verkstyper.

<sup>96</sup> Mer utførlig om dette hos Lassen, utøvende kunstnere s.8-9

<sup>97</sup> Opplyst av Bjørn Sæter, leder i Norsk Sceneinstruktørforening.

<sup>98</sup> Lassen, studiemateriale s.22

### 6.1.2 Iscenesettelsens forhold til enkeltelementene i forestillingen

Et kompliserende forhold, som ikke kan avhjelpes ved at verket fikseres, er at det normalt er mange som bidrar med sin skapende innsats i en oppsetning. Foruten skuespillerne samarbeider instruktøren blant annet med scenograf og kostymetegner, lys- og lydmedarbeidere, og eventuelt komponist, musikere og koreograf. Dette gjør at det er vanskelig å ta stilling til nøyaktig hva i en forestilling som er regikunst og hva som må tilskrives andre bidragsytere, eventuelt i samarbeid med regissøren. Karnell hevder at ”svårigheten att skilja resultatet av en persons innsatser från en annans eller från andras (...) icke [bör] vara avgörande” for i hvilken grad opphavsrett til sceneinstruksjon skal forekomme.<sup>99</sup> Det er likevel ikke til å komme fra at problemer med å fastlegge iscenesettelsens identitet skaper visse problemer i et opphavsrettslig perspektiv, særlig i forbindelse med at det gis vern mot etterligninger. Til sammenligning unngår man i stor utstrekning problemene knyttet til fastleggelsen av iscenesettelsens identitet ved å gi sceneinstruksjon vern etter § 42. Ved at bestemmelsen kun gir vern mot videreutnyttelse av forestillingen i fiksert form, vil kopien være identisk med originalen.

Hvorvidt de enkelte elementene i en oppsetning tilfredsstiller kravene til å vernes som åndsverk beror på de alminnelige regler for den aktuelle verkstype.<sup>100</sup> Dersom instruktøren og en annen bidragsyter, for eksempel scenograf eller kostymetegner, har samarbeidet så tett at deres ytelser ikke kan skilles fra hverandre, vil resultatet være at de har opphavsrett til frembringelsen i fellesskap, jfr. § 6. Instruktøren kan ikke hevde medopphavsrett etter § 6 dersom hans innsats kun består i å legge sterke føringer på verket i form av praktiske og funksjonelle krav, selv om dette kan få stor innvirkning på resultatet. Ettersom det er den konkrete utformingen av verket som vernes må han også ha vært involvert i den estetiske delen av verksfrembringelsen. Et hvert bidrag på dette området, som å gi inspirasjon og konstruktiv kritikk, er ikke tilstrekkelig. Hovedregelen er at scenografen, kostymetegner, eller andre, alene har opphavsrett til enkeltelementene. I nåtidens visuelle teater kan man oppleve at det er spektakulære

---

<sup>99</sup> Karnell s.344

<sup>100</sup> I den grad de enkelte elementene i en oppsetning tilfredsstiller kravene til åndsverk kan sceneinstruktøren heller ikke forføye over *helheten* uten samtykke fra rettighetshaverne.

kostymer og storslagen scenografi som står for forestillingens egenart, og som det, i praksis, vil være en nærliggende mulighet for at noen, ved hjelp av bilder og tegninger, kan komme til å etterligne. Sceneinstruktøren vil dermed, i de tilfeller han har vært særlig involvert i utformingen av disse elementene, kunne være godt hjulpet gjennom bestemmelsen i § 6. Prinsipielt er dette likevel et annet spørsmål enn det som er tema her. Når sceneinstruktørene gjør krav på opphavsrettslig vern for iscenesettelsen som sådan er det forestillingens kunstneriske helhet, enkeltelementene og deres innbyrdes forhold, de ønsker vern for.

Vi har i de senere årene sett en tendens mot mer profesjonalisering innenfor teatret. Mens lys- og lydmedarbeidere tidligere ble regnet som rene teknikere, er de i dag ofte lysdesignere, komponister og lignende, gjerne med flere års utdanning innenfor feltet. En naturlig følge av utviklingen er at de opptar en mer selvstendig posisjon i forhold til sceneinstruktøren. Effektiv lyssetting og fiffige lydeffekter kan dermed være vel så mye medarbeidernes fortjeneste som et ledd i instruktørens regikonsept.

Det er videre tette bånd mellom regissørens skapende virksomhet og skuespillernes prestasjoner. Selv om regissøren normalt møter skuespillerne med en plan for oppførelsen, bærer prøvetiden ofte preg av prøving og feiling slik at ”det på mangfoldige punkter ikke lenger er muligt at skille ud, hvad der er instruktørens, og hvad der er skuespillerens [arbejd].”<sup>101</sup> Dette skaper særlige problemer med hensyn til sceneinstruksjon som selvstendig beskyttelsesobjekt.

Weincke begrunner det syn at sceneinstruktørene burde regnes som opphavsmenn, og ikke utøvende kunstnere med at, ”(...) da værket kan eksistere uden dets frembringer (instruktøren), kan det ”reproduceres” af alle og enhver, uden at denne reproduktion kræver nogen åndsinnssats.”<sup>102</sup> ”Dette er neppe riktigt; det kan kun reproducere af et indskudt mellemeledd, nemlig kunstneren der fremfører værket.”, kritiserer Ry Andersen,<sup>103</sup> ”Iscenesætteren nedfælder så at sige sit værk i kunstneren.” Som Ry

---

<sup>101</sup> Rothe, TfR 1957 s.197

<sup>102</sup> Weincke s.265

<sup>103</sup> Ry Andersen s.291

Andersen her er inne på byr vanskelighetene med å skille mellom utøvernes person og det verk de fremfører, se punkt 4.3, på denne måten også på problemer når man skal trekke opp grensene for instruktørens verk. For å konstatere hva i fremførelsen som inngår i iscenesettelsesverket vil man tvinges til å skille mellom en skuespillers mimikk og gestikulering eller en sangers stemmebruk, og vedkommendes person.

Problemene er åpenbare for forestillinger hvor skuespillerprestasjonene står i sentrum. Et godt eksempel er oppsetningen av Markusevangeliet på Det Norske Teatret høsten 1995. Sven Tindberg var alene på scenen og som eneste rekvisitt hadde han en krakk. Ketil Bang Hansen var regissør. Tindberg leste Markusevangeliet med stor innlevelse som ikke kan sammenlignes med en ren opplesning. Men, hva i denne fremføringen som var gjengivelse av et regiverk og hva som var skuespillerprestasjon er det ikke mulig å skille fra hverandre. Forholdet kan minne mye om et fellesverk etter § 6 som nevnt ovenfor. En slik innfallsvinkel vanskeliggjøres ved at skuespilleren kun regnes som utøvende kunstner.

”Hvis man vil gi teaterregissøren status som *opphavsmann*, mens f.eks. skuespilleren skal gis et annerledes, noe mindre vidtrekkende vern, bør man vel kunne trekke et noenlunde klart skille mellom de to kategoriens frembringelser.”, argumenterer Lassen.<sup>104</sup>

Likeledes anfører det danske opphavsrettsutvalget at det kan være ”hensigtsmæssigt at beskytte sceneinstruktørens arbejde (...) på det samme retsgrunnlag som gjelder for de utøvende kunstnere...” ettersom instruktørens innsats vil være ”integreret i skuespillernes præstationer”.<sup>105</sup>

I tilfellet med Markusevangeliet kan man forestille seg at Tindberg og Bang Hansen har skapt regien gjennom et samarbeid og således begge er opphavsmenn til iscenesettelsesverket. Problemene unngås likevel ikke ved en slik konstruksjon ettersom det likevel vil være nødvendig å skille ut hva som er skuespillerprestasjoner for å få klarhet i hvor langt deres enerett til forestillingen rekker. Hva er det for eksempel ikke lov til å etterligne?

---

<sup>104</sup> Lassen i TfR 1997 s.799

<sup>105</sup> DaBet 1982 s.42

I andre tilfeller er det ikke like klart at forholdet til skuespillerne skaper slike problemer som her antydnet. Enkelte teaterkritikere synes i hvert fall å mene at prestasjonene lar seg skille fra hverandre:

”Spesielt gjelder det regiens manglende mentale utvikling av Raskolnikov-skikkelsen.(...) Fridtjov Såheim, en virkelig usedvanlig begavelse, blir dermed tvunget til en litt for ensporet tolkning.”<sup>106</sup>

At regissørens personinstruksjon kan ha stor betydning for en rolletolkning er hevet over enhver tvil. Til illustrasjon kan det vises til enkelte oppsetninger som operer med to sett skuespillere. Det er fascinerende hvor likt skuespillere med samme rolle kan fremstår på scenen, med samme stemmebruk, mimikk og fakter. Dette er også bakgrunnen for at instruktøren, i henhold til SIK-avtalen punkt 7.7 som utgangspunkt både har plikt til og krav på å komme inn i bildet ved uforutsette rollebytter.

Den norske teaterviteren Anne-Britt Gran peker på at det er to ulike typer regissørroller i dagens teater, jordmorregissøren og den eneveldige regissør.<sup>107</sup> Jordmorregissøren ser på det som sin oppgave å få frem det beste i skuespilleren ved å gjøre dem trygge og kreative slik at deres selvstendige skaperevne frigjøres på scenen. Den eneveldige regissør er han som skaper et overordnet regikonsept som alle medvirkende til oppsetningen må føye seg etter uten videre diskusjon. Sisnevnte baserer seg på det teatersyn som sier at regissøren er teatrets skapende kraft.<sup>108</sup>

Disse to regissørtypene danner selvsagt ytterpunkter på en skala. Det er likevel ikke til å komme fra at der er store individuelle forskjeller hva angår instruktørens rolle i iscenesettelsesprosessen og i hvilken grad forestillingen bærer preg av regihåndens tilstedeværelse. Dette kan skape store problemer når resultatet, forestillingen slik den

---

<sup>106</sup> Bengt Calmeyer i Dagsavisen 22.nov. 2002, anmeldelse av Riksteatrets oppsetning av Dostojevskijs ”Raskolnikov. Forbrytelse og straff” i Bentein Baardsons regi.

<sup>107</sup> Se Gran s.214.

<sup>108</sup> Teaterfilosof og regissør Gordon\_Craig er en av dem som har gitt klareste uttrykk for dette synet gjennom sine teorier om ”über-marionette”. Regissøren er den enerådende skaper i teateret. Skuespilleren skal være som en marionette i sceneskaperens hånd, noe som fordrer fullstendig underkastelse i forhold til regissøren. Han gjøres dermed til regissørens materiale på linje med dekor, belysning og lignende.

fremføres på scenen, skal underlegges en opphavsrettslige vurdering. Poenget kan illustreres med et eksempel. Det Norske Teaterets satte opp ”Draumen om Narnia” av C.S.Lewis høsten 2002 etter forslag av scenograf Unni Walstad som hadde troppet opp hos teaterledelsen med detaljerte tegninger av kostymer og scenografi.<sup>109</sup> For å gjøre det hele tydeligere kan man videre tenke seg at lyssettingen var foretatt av en profesjonell lysdesigner. Da forestillingen i stor grad spiller på visuelle uttrykk er det ikke gitt at instruktøren har bidratt med tilstrekkelig skapende innsats selv om forestillingen må ha fremstått som svært original for tilskuerne. Ettersom scenograf eller lyssetter åpenbart ikke kan hevde noen rettigheter til forestillingen som helhet, er det her ikke snakk om bevisproblemer med å finne rett rettighetssubjekt. Problemene er knyttet til spørsmålet om hva som inngår i det aktuelle iscenesettelsesverket, altså hva den opphavsrettslige vurdering må relatere seg til.

## 6.2 Skjerpet krav til verkshøyde?

Alle de nordiske landenes lovforarbeider synes å gi klart uttrykk for at sceneinstruksjon er underlagt en strengere vurdering enn det som gjelder generelt, i hvert fall når man tar hensyn til at verkstypen befinner seg på området for den rene kunst.

Forarbeidene til den norske åndsverkloven forutsetter at opphavsrettslig vern ”rent unntaksvis” vil være aktuelt og da ”under meget bestemte vilkår”.<sup>110</sup> De norske forarbeidene fremstår med dette som restriktive, men gir utover det lite veiledning ettersom det ikke presiseres *hvilke vilkår* det siktes til. De svenske forarbeidene går antagelig noe videre i retning av å anerkjenne sceneinstruksjon som åndsverk.<sup>111</sup> Under henvisning til at iscenesettelsen som sådan ikke var gitt vern i saken i NJA 1943 s.411, uttaler Auktorrättskommittéen:<sup>112</sup>

”Enligt kommitténs mening bør det emellertid icke vara uteslutet, att en iscensättning utgör sådan originell prestation, att den bör anses som en skyddad bearbetning av skådespel.(...) En regi, som utan

---

<sup>109</sup> Se Det Norske Teatrets programblad for forestillingen

<sup>110</sup> referert under punkt 5.3.3

<sup>111</sup> Weincke s.263

<sup>112</sup> Det har vært spekulert i om denne avgjørelsen har påvirket komitéen til å være mer tilbakeholden enn den ville vært ellers. Hammarén s.168.

egentliga originella insatser endast utför författarens intentioner, även om den i sitt slag är av hög klass och utgör resultatet av erfarenhet och mycket arbete, inte kan anses som en bearbetning av verket.”<sup>113</sup>

Det svenske Justisdepartementet tok kritiske høringsuttalelser til etterretning og ga i proposisjonen uttrykk for et noe mer velvillig syn:

”Det är visserligen givet, att icke vilken rutinmässig iscesättning som helst går in under stadgandet. Å andra sidan kan för skydd knappast fordras att regissören företagit en egentlig omarbetning av det dramatiska verket. Så snart regien tillförd verket något nytt som resultat av regissörens personligt skapande insats, bör den kunne anses som skyddat enligt stadgandet.”<sup>114</sup>

Hvor departementet mener grensen går mellom en rutinemessig iscenesettelse og en iscenesettelse som har krav på vern, er likevel ikke lett å få tak på.

De danske forarbeidene stiller krav til at instruktøren:

”... ved sin instruktion og hele tilrettelæggelse af forestillingen har tilført værket noget absolut nyt og særpreget, der tydeligt fremtræder som resultat af hans personligt skabende innsats, således at f.eks. et andet teaters overtagelse af hans iscenesettelse ville blive bedømt som et klart plagiat.”<sup>115</sup>

Dansk Højesteret fulgte, i ”La Serva Padrona”-saken, opp den restriktive linje som forarbeidene gir anvisning på. Mens Landsrettens flertall, under henvisning til de krav som i alminnelighet stilles til åndsverk, ville gi iscenesettelsen opphavsrettslig vern, nektet Højesteret vern med denne begrunnelse:

” Under hensyn hertil [uttalelsene i forarbeidene, min anm.] og til den særegne karakter af en sceneinstruktørs kunstneriske arbejde og fremtrædelsesform findes det kun at tilkomme en sceneinstruktør ophavsret efter lovens § 1 eller § 4,stk.1, såfremt iscenesættelsen som følge af en personligt skabende indsats fremtræder som et værk af væsentlig ny og særpræget karakter.”<sup>116</sup>

Højesteret har implisitt sluttet seg til disse synspunktene i en nyere dom, gjengitt i UfR 1977 s.42. Det faktum at egentlig opphavsrett kun tilkommer sceneinstruktørene i ”særlige tilfælde”, ble trukket frem som et sentralt moment for at de ellers kunne vernes som utøvende kunstnere.<sup>117</sup> Landsretten formulerte dette mer presist som at

---

<sup>113</sup> SOU 1956:25 s.134flg.

<sup>114</sup> Prop. 1960:17 s.75

<sup>115</sup> DaMot sp.2696

<sup>116</sup> UfR 1965/394 på s.398

<sup>117</sup> UfR 1977/42 på s.48



opphavsrettslig beskyttelse ”forudsætter opfyldelse af særlige originalitetskrav for den konkrete iscenesættelse”<sup>118</sup>

Ved å stille særlige krav til verkshøyde kan, i praksis, en bedømming av frembringelsens kunstneriske kvalitet raskt bli avgjørende. Dette er prinsipielt uheldig ettersom det ikke finnes noen objektive kriterier for en slik vurdering. Dermed blir det viktig å holde fast ved opphavsrettens generelle regel om at også dårlig kunst vernes. Det er kun graden av originalitet, d.v.s. i hvilken utstrekning iscenesettelsen bryter med etablerte tradisjoner, som eventuelt skal vurderes strengt.

Å stille høyere krav til iscenesettelsens originalitet enn for andre verk kan være en måte å avhjelpe problemene med å identifisere verket og de bevisproblemer dette medfører.<sup>119</sup> Det er dette de danske forarbeidene sikter til når de antyder at en klar plagiatsituasjon impliserer at man står overfor en iscenesettelse med verkshøyde. Tanken må være at jo mer original en iscenesettelse er, desto mer påfallende vil det være at den dukker opp i samme skikkelse i en annen sammenheng. Betraktingen samsvarer bra med det faktum at faren for dobbeltfrembringelser er et sentralt moment i verkshøydevurderingen.

Den alminnelige regel i opphavsretten er som nevnt at det kun stilles krav til subjektiv nyhet. Krenkelse av en sceneinstruktørs opphavsrett på grunn av plagiering skulle dermed forutsette at opphavsmannen til den nye iscenesettelsen kjente til det opprinnelige iscenesettelsesverket og at han, bevisst eller ubevisst, har benyttet denne kunnskapen ved utformingen av det nye verket.<sup>120</sup> Både svenske og danske forarbeider synes likevel å stille krav til at iscenesettelsen er av nyskapende karakter for at den skal være beskyttelsesverdig. I følge de danske forarbeidene er det ”...utvivlsomt en del iscenesættelser, der ikke er forbundet med nogen nyskabende virksomhed, og sådanne iscenesættelser bør ikke nyde beskyttelse.”<sup>121</sup> Verneverdig blir iscenesettelsen først når

---

<sup>118</sup> l.c. s.47

<sup>119</sup> Hammarén s.213, Weincke NIR s.264, Andersen s. 292, Tvedt s.144

<sup>120</sup> Schönning s.124

<sup>121</sup> DaMot sp.2696

instruktøren har ”tilført værket noget absolut nyt og særpreget”. Tilsvarende krever de svenske forarbeidene at instruktøren må ha ”tillförd verket något nytt” for å ikke være en slik rutinemessig iscenesettelse som ikke har opphavsrettslig vern.

Det fremgår ikke klart av forarbeidene hvorvidt dette nyhetskravet retter seg mot forholdet til den iscenesatte teksten eller til tidligere iscenesettelser. Karnell synes å mene at det er forholdet til teksten det stilles krav til i de svenske forarbeidene.<sup>122</sup> Det kan virke som om Strömholm også har tolket forarbeidene på denne måten ettersom han spør seg om ikke hele resonnementet bygger på en misforståelse av saksforholdene. ””Ny” är *varje föreställning* (...) i förhållande till *varje text* såtillvida som en stor del av de sceniska uttrycksmedel överhuvudtaget icke förekommer i texten (därvidt kan en inscenering naturligtvis helt sakna nyhet i förhållande till en tidigare *mise-en-scène*...)”<sup>123</sup> Som nevnt ovenfor er det tydelig at forarbeidene til de nordiske opphavsretslovene har villet stille strenge krav til iscenesettelser før de får status som åndsverk. Karnell og Strömholms måte å tolke de svenske forarbeidene på ville derimot ikke innebære noen skjerpelse av de alminnelige reglene for bearbeidelser. Det er jo nettopp dette ”nye” som skapes med originalverket som utgangspunkt bearbeideren eventuelt får vern for, og som originalitetsvurderingen må rette seg mot. Det må derfor, som Strömholm også er inne på i slutten av sitatet, legges til grunn at forarbeidene sikter til nyhet i forhold til tidligere iscenesettelser.

De skjerpede vilkår som de siterte forarbeidene gir anvisning på kan minne om den strenge bedømmelse rettspraksis har underlagt brukskunst i spørsmålet om opphavsrettslig vern.<sup>124</sup> Det er kombinasjonen mellom hvilke variasjonsmuligheter som foreligger for utformingen av slike verk og sannsynligheten for dobbeltfrembringelser som har resultert i en slik bedømming av brukskunst.<sup>125</sup> Man har antatt at bruksformålet legger så sterke føringer på utformingen av gjenstanden at rommet for kreativitet reduseres betraktelig. Hensynet til fri konkurranse og samfunnets utvikling tilsier derfor

---

<sup>122</sup> Karnell s.341 note 19, Hammarén tolker ham også slik s.176

<sup>123</sup> Strömholm s.58

<sup>124</sup> se den klassiske Wegner-dommen i Rt.1962 s.964

<sup>125</sup> Se bl.a. Schönning s.88flg.

tilbakeholdenhet med hensyn til å gi eneretter til slike produkter. På bakgrunn av en generell vurdering av det såkalte åndelige felleseie, som alle har lov å basere sine frembringelser på, har det i praksis vært antatt at verkshøydekravet ikke er oppfylt såfremt markedet allerede er bekjent med tilsvarende eksemplarer. Dette gir seg reelt sett utslag i et forhøyet krav til originalitet.

På tilsvarende vis kan det hevdes at teksten legger begrensninger for sceneinstruktørens muligheter for kreativ utfoldelse. Dette vil i følge Hammarén være tilfellet for alle typer bearbeidelser idet de aldri vil være helt fri.<sup>126</sup> Ved teateroppsetninger gir imidlertid forestillingsformen i tillegg instruktøren en utfordring med hensyn til å finne gjennomførbare løsninger for å realisere sin visjon.<sup>127</sup> Gjennom scenografien visualiseres teksten i et tredimensjonalt rom og valg av sceneløsninger har stor betydning i forhold til kommunikasjonen mellom scene og sal. Likevel vil sceneinstruktøren måtte forholde seg til fysiske begrensninger som følger av at stykket skal settes opp på en scene. En viss standardisering av oppsetningene er en naturlig følge av dette. Hensynet til ettertidens muligheter for kreativ utfoldelse, med samme tekst som utgangspunkt, er, som nevnt, en vesentlig innvending mot å anerkjenne sceneinstruksjon som åndsverk. Originalitetskravet må være på et nivå som tar høyde for dette. Variasjonsmulighetene ved iscenesettelsen av et teaterstykke er likevel mange. ”Slike forestillingers totalt ulike karakter både i form og budskap, er det beste bevis på at sceneinstruktøren har et selvstendig og kreativt arbeid,” skriver Otto Homlung i et brev som ble vedlagt høringsuttalelser fra Norsk Sceneinstruktørforening.<sup>128</sup>

Uttalelsene i NOU 1985:35 og NOU 1988:22<sup>129</sup> tyder på at den skepsis til å gi sceneinstruktørene opphavsrettslig vern som kan spores i de gamle forarbeidene, er i ferd med å oppmykes. Dette skyldes i stor grad at det har skjedd en utvikling av regissørens rolle innen scenekunsten som ”innebærer at sceneinstruksjon i større grad

---

<sup>126</sup> Hammarén s.242

<sup>127</sup> se sammenligning med filmatisering i punkt 6.3.1

<sup>128</sup> gjengitt etter P.M. Tvedt inntatt i NOU 1988:22 s.144

<sup>129</sup> referert under punkt 5.3.3

kvalifiserer til opphavsrettslig beskyttelse.”<sup>130</sup> Uttalelsene kan også sies å være i tråd med en generell utviklingen i retning av å utvide verksbegrepet.<sup>131</sup> Opphavsrettsutvalget har likevel ikke funnet å kunne innrømme opphavsrettslig vern for sceneinstruksjon på linje med andre verkstyper. Selv det dissenterende medlem Knut Tvedt, som gikk inn for å nevne sceneinstruksjon i § 1, anfører at det må stilles ”sterke krav til verkshøyde” i det konkrete tilfellet.<sup>132</sup>

På grunnlag av en fransk dom som gir en iscenesettelse opphavsrettslig vern etter en konkret originalitetsbedømmelse,<sup>133</sup> er det i fransk rett utviklet en teori som medfører et forhøyet originalitetskrav.<sup>134</sup> Teorien innebærer at iscenesettelser, i motsetning til de verkstyper som er oppregnet i loven og som presumtivistilfredsstiller kravene til originalitet, ikke uten videre kan forutsettes å være originale. Resonnementet ligner mye på opphavsrettsutvalgets uttalelser om at det er ”tvilsomt om man i praksis kan forutsette som hovedregel at disse prestasjoner kommer inn under opphavsrettslig beskyttelse.”<sup>135</sup> Fransk rett er riktignok ingen tungtveiende rettskilde status i denne sammenheng, men oppsummerer på en treffende måte hva som, på bakgrunn av den beskrevne utvikling, også må antas å være status i norsk rett.

### 6.3 Hensynet til systemkonformitet

Strömholm peker på at en streng bedømming av instruktørens innsats fremstår som en anomali i forhold til de liberale kriteriene som stilles til beskrivende fremstillinger og kunsthåndverk.<sup>136</sup> Det er som nevnt ikke noe nytt at ulike verkstyper blir underlagt forskjellige standarder i den opphavsrettslige originalitetsvurderingen. At en gruppe rettighetshavere ikke ugrunnet skal føle seg urettferdig behandlet etter gjeldende rett, er likevel, i seg selv, et moment av betydning. Den symbolverdi det har at prestasjonen blir

---

<sup>130</sup> NOU 1988:22 s.113

<sup>131</sup> f.eks. Rt.1997 s.199 stiller svært lave krav til byggespesifikasjoner

<sup>132</sup> NOU 1988:22 s.145

<sup>133</sup> Ba-ta-clan-saken, Cour d’Appel Paris 8.7.1971

<sup>134</sup> Hammarén s.261 og 119

<sup>135</sup> NOU 1988:22 s.114

<sup>136</sup> Strömholm s.59

anerkjent som et åndsverk er viktig i denne sammenheng, selv om andre hensyn kan medføre at likeartede frembringelser behandles forskjellig.

### 6.3.1 Filmregi

Filmregi er ikke nevnt eksplisitt i listen av eksempler i § 1 annet ledd. Det er likevel klart at man har vært mer tilbøyelig til å godta filmregi som åndsverk enn sceneinstruksjon. Ved at filmregissører, ved lovendring, ble tatt ut av fondslovens legaldefinisjon av utøvende kunstnere, mens man fortsatt fant det hensiktsmessig at sceneinstruktører var omfattet av bestemmelsen, markeres dette tydelig.<sup>137</sup> Bakgrunnen for endringen var at filmregissørene praktisk sett alltid ville ha opphavsrett til sine frembringelser.<sup>138</sup>

En filmproduksjon er, til forskjell fra teaterforestillingen, ikke laget med tanke på møtet med et levende publikum.<sup>139</sup> Mens teaterforestillingen tar sikte på en umiddelbar opplevelse har filmverket en mer endelig og konkret karakter som gjør det lettere å akseptere som åndsverk. Dette har gitt seg utslag i at ”filmverk” i § 1 annet ledd nr.5 forstås som filmverket som sådan, helheten, ikke bare manuskriptet som filmen er basert på. Tolkningen står i kontrast til hvordan begrepet ”sceneverk” i nr.3 tolkes.<sup>140</sup>

Ethvert verk må ha en opphavsmann. På samme måte som ved en teaterproduksjon, er det mange personer involvert når det lages film. Normalt er det derfor flere opphavsmenn til filmverket. Regissøren peker seg imidlertid ut som en av dem det er naturlig å tillegge rettigheter knyttet til verkets helhet. Det samme fremgår av særreglene for fastleggelsen av et filmverks vernetid, jfr. § 40, som angir hovedregissørens dødsår som et av fire mulige utgangspunkter for beregning av vernetiden.

---

<sup>137</sup> lov 9.juni 1989 nr.31

<sup>138</sup> Ot.prp.nr 36 punkt 5.4, på bakgrunn av Lassens uttalelser i NOU 1985:35 s.80

<sup>139</sup> Grensen mellom et opptak av en teaterforestilling og en filmatisering av et drama kan være uklar, f.eks. dersom forestillingen i stor grad er bearbeidet for formålet.

<sup>140</sup> Se punkt 5.3.2

Karnell er skeptisk til å skjerpe kravene for at sceneinstruksjon skal anses som et åndsverk på grunnlag av forestillingsformens karakter:

Mot en mycket restriktiv hållning bör dock kunna invändas att olikheterna i krav på ”verkshöjd” för skilda slag av produkter väl icke, i den mån en jämförelse alls kan göras, bör tillåtas vara iögonfallande, ens om arbetsresultatet framträder i en säregen form eller det konstnärliga arbetsresultatet självt är säreget.”<sup>141</sup>

Sceneinstruktørenes rolle ved iscenesettelsen av et dramatisk verk ligger nært opp til filmregissørens rolle ved en film- eller TV-produksjon. Begge skal omforme et litterært verk, teaterstykket og filmmanuset, til en ny kunstform. Teaterforestillingen er imidlertid, i motsetning til filmverket, bundet til den tid og det sted hvor fremførelsen tar plass. De ulike scenografiske elementene, som både kan ha en estetisk og en meningsbærende funksjon, gir sceneinstruktøren mange muligheter; lyd og lys kan brukes for å illudere tid og sted, f.eks. lyden av en foss i bakgrunnen eller morgensol som strømmer inn gjennom vinduet. Dette kan likevel ikke sammenlignes med den frihet man står overfor ved filmskapning. Film fremstår i tillegg, ved hjelp av mulighetene til klipping, nærbilder og vekslende kameravinkling, som et mer dynamisk medium. Hvilke variasjonsmuligheter som foreligger for utformingen av verket, er sentralt for fastleggelsen av originalitetskravet.

Videre blir filmmanuset, i motsetning til et dramatisk verk, typisk bare benyttet til *en* filminnspilling, og er i praksis ofte fremstilt med tanke på denne. Konsekvensen er at manus og regi utgjør en kunstnerisk helhet i motsetning til en iscenesettelse som kun fremstår som *en av flere* fremføringer av samme teaterstykke.<sup>142</sup> I forhold til spørsmålet om det kan forsvares at teaterregissøren gis opphavsrettslig vern i mindre utstrekning enn filmregissøren, er dette et sentralt poeng. Hensynet til å ikke binde opp ettertidens muligheter til utnyttelse av originalverket er kanskje det viktigste argumentet for å stille et forhøyet krav til originalitet for sceneinstruksjon. Karnell hevder likeledes at den restriktive holdning med hensyn til å verne iscenesettelser ikke nødvendigvis må lede til samme syn hva angår vern for motivregi til TV-program:

---

<sup>141</sup> Karnell s.344

<sup>142</sup> Hammarén s.224

”Den risk för att hämma framförandefrekvensen för ett givet verk vilken ett generöst upphovsrättsligt skydd för iscensättning av sceniska verk sagts kunne innebära(...) är normalt utan betydelse i sådana fall.”

Et filmmanus vil normalt være kjent i den regi det er gitt ved filminnspillingen ettersom det er sluttproduktet, filmverket, som blir presentert for publikum. Ved teaterstykker vil den dramatiske teksten være den felles referanse til verket fordi ikke alle ser det i den samme iscenesettelse. Dette sier, i følge Hammarén, ikke noe om ”filmregissørens respektive teaterregissørens betydelse för filmverket respektive iscensættingen.” Forholdet kan imidlertid si noe om regissørenes behov for vern mot etterligninger. Det er, for Danmarks del, hevdet at plagiering av iscenesettelser skjer i stigende omfang som følge av økt bruk av videoopptak.<sup>143</sup> I den grad man kan forestille seg at rettighetene til et filmmanus blir solgt uten at regissøren er involvert, må det likevel antas at han har et større behov for vern mot etterligning.

Det er altså flere sider ved resultatet av teaterregissørens og filmregissørens virke som kan begrunne forskjeller i opphavsrettslig sammenheng, selv om deres arbeid er av samme art. I denne sammenheng er det viktig å understreke at det kun er tale om en gradsforskjell i hvilke krav som stilles. I begge tilfeller vil en konkret vurdering være avgjørende.<sup>144</sup>

### 6.3.2 Koreografi og pantomime

Utover at både koreografi og pantomime nevnes i § 1 annet ledd nr.3 som eksempler på åndsverk, er det ingen norske rettskilder som behandler verkstypene. Koreografi er kunsten å komponere danser, mens pantomime er en teaterform som kun benytter bevegelse som uttrykksmiddel. Sammenligningen med sceneinstruksjon er nærliggende ettersom koreografi og pantomime også typisk møter publikum i forestillingsform. Til forskjell fra iscenesettelsen vil imidlertid koreografi og pantomime ofte oppstå som et selvstendig verk, enten fordi det ikke tas utgangspunkt i et eksisterende verk eller fordi

---

<sup>143</sup> DaBet. s.34

<sup>144</sup> merk f.eks. at det i NOU 1988:22 s.111 og s.114 fremheves at dreieboken i nyere filmproduksjon kan inneholde så detaljerte anvisninger at regissørens innsats ikke kan anses å ha en så selvstendig skapende karakter at den kvalifiserer til opphavsrettslig beskyttelse.

man fjerner seg så langt fra originalverket at verket faller inn under bestemmelsen i § 4 første ledd. Selv når verket fremstår som en bearbeidelse vil det ha en løsere tilknytning til det underliggende verk. Her vil det kunne oppstå grensetilfeller mot en alminnelig iscenesettelse.

### 6.3.3 Oversettelser

Det har vært vanlig å sammenligne sceneinstruktørene med oversetterne ettersom begge har som oppgave å transformere et eksisterende verk til en annen form uten å fjerne seg for mye fra originalverket. Oversettelsene skiller seg fra iscenesettelsene ved at det ikke er vanlig å oversette et litterært verk mer enn høyst et par ganger. I tillegg er resultatet mer konkret ettersom det griper direkte inn i teksten. Dermed unngås også problemer knyttet til å identifisere vernets objekt. De forhold som taler for en skjerpet bedømmelse av iscenesettelser gjør seg altså ikke gjeldende i forhold til oversettelser som verkstype. Man kan dermed godta opphavsrettslig vern for slike frembringelser selv ved lavere grader av originalitet.

## 6.4 Oppsummering og konklusjon

Forarbeidene til de nordiske opphavsrettslover gir uttrykk for en restriktiv adgang til å verne sceneinstruksjon som åndsverk. Forhold ved iscenesettelsens karakter kan også tale for at det ikke bør være en kulant sak å få opphavsrettslig vern til den. Det er videre naturlig å se hen til at betenkelighetene med å stille strenge krav til verkshøyde reduseres ved at sceneinstruktøren vil være godt hjulpet gjennom bestemmelsen i § 42 i de tilfeller de ikke når opp i den opphavsrettslige vurdering.

På bakgrunn av det oppmykede syn som kommer til uttrykk gjennom revisjonsarbeidet med loven på 80-tallet, må det likevel antas at sceneinstruksjon i dag relativt ofte vil være å anse som et åndsverk. Hammarén hevder at ”att denna helhet i de flesta fall uppfyller verkshöjdskravet är ett rimligt antagande.”<sup>145</sup> Dette er trolig å gå litt for langt,

---

<sup>145</sup> Hammarén s.235



i hvert fall i forhold til norsk rett. Det skal i denne sammenheng bemerkes at svensk rett antas å stille noe lavere krav til åndsverk enn de øvrige nordiske land.<sup>146</sup>

### 6.5 Momenter som kan få betydning i en konkret verkshøydevurdering

Det er i stor grad iscenesettelsenes uhåndgripelig karakter som har medført at verkstypen er underlagt en strengere bedømmelse enn andre verkstyper. Det er derfor grunn til å tro at forestillinger hvor det visuelle innslaget er markant, lettere vil nå opp i en opphavsrettslig vurdering enn en forestilling som arbeider på et mer abstrakt nivå, både fordi man får noe konkret å forholde seg til og fordi en etterligning blir mer tydelig.<sup>147</sup>

Som en reaksjon på den sterke visualiseringen av det moderne teatret, har det i den senere tid utviklet seg mer asketiske retninger innen teatret, for eksempel teatergruppen ”Utan Filter”s dogme-konsept. Her begrenses virkemidlene til det minimale og skuespillerne får typisk større innflytelse. Hammarén skriver at det ”är tänkbart att en mycket lång monolog eller en enmannsföreställning skulle kunna präglas av regissören. En sådan rolltolkning kan vara det element som i stort sett ensamt bär iscensättningen och skulle i ett sådant fall kunna åtnjuta upphovsrätt.”<sup>148</sup> Dette synes å være på grensen til å gi opphavsrettslig vern for en skuespillerprestasjon. For å sette det på spissen kan en tenke seg tilfeller hvor skuespiller samtidig er sceneinstruktør. Han ville dermed i prinsippet få et vern det etter gjeldende rett ikke er meningen å gi ham. Generelt vil jeg anta at i desto større grad iscenesettelsens får sitt særpreg gjennom skuespillerprestasjonene, desto vanskeligere vil det være for sceneinstruktøren å vinne frem med et krav på opphavsrettslig vern.

I motsatt ende kan man finne støtte i eksemplifiseringen av åndsverk i § 1. Dersom iscenesettelsen ligger tett opp koreografiske verk og pantomimer vil det være større sannsynlighet for at man står overfor en opphavsrettslig vernet frembringelse.

---

<sup>146</sup> særlig etter svensk høyesteretts avgjørelse i Tunika-saken, NJA 1995 s.164

<sup>147</sup> Se Hammarén s.259 tilsvarende synspunkter i fransk rett

<sup>148</sup> Hammarén s.233

Ved opera og operetter vil kvalitetsmessig fremføring av musikken være det vesentligste, ofte på bekostning av den dramatiske utformingen som kan være ganske banal.<sup>149</sup> Selv om man i senere tid kan se en tendens til å legge større vekt på den sceniske utforming, er det grunn til å tro at en iscenesettelse av en opera sjeldnere vil tilfredsstille verkshøydekravet enn ved andre teaterforestillinger. Også i andre former for musikkteater kan musikken være det bærende element i forestillingen. Slike forestillinger bærer imidlertid oftere preg av lite dialog som binder fremføringen, og instruktøren vil ofte ha et stort ensemble til disposisjon. Sceneinstruktøren har dermed stort spillerom til å kreere komplekse scenebilder, inkludere koreografiske innslag og annet som kan bidra til å skape en original iscenesettelse.

Det vil kanskje være lettere å oppnå opphavsrett til en iscenesettelse av et dramatisk verk hvor sceneanvisningene i teksten er vage eller nærmest ikke-eksisterende. Dette skyldes ikke bare at det for disse tilfellene kreves mer av sceneinstruktørens skapende innsats, men også at det i en påstått plagiatsituasjon vil være mer påfallende at en annen har valgt de samme løsningene.<sup>150</sup> Det kan være et effektivt virkemiddel å ignorere de anvisninger forfatteren har gitt for iscenesettelsen, særlig hvis det dreier seg om et kjent stykke. Som eksempel kan nevnes Odd Christian Hagens oppsetning av Ibsens ”Hedda Gabler” på Det Norske Teatret høsten 2002. Her var ekteparet Tesmans dagligstue byttet ut med en bar for å skape et mer moderne miljø som ramme for forestillingen. Asessor Brack var erstattet av den kvinnelige bartenderen Brack, hvilket medførte en hentydning til et lesbisk trekant-forhold, og Herr Tesmans eldre tante ble spilt av en mann. Det vil være i tråd med uttalelsene i de svenske forarbeidene, ”...som utan egentliga originella insatser endast utför författarens intentioner...”,<sup>151</sup> å tillegge slike forhold vekt i en originalitetsbedømmelse

---

<sup>149</sup> Løgberg, auktorrätt s.122 note 8

<sup>150</sup> Til illustrasjon kan nevnes at dette var et sentralt moment i originalitetsvurderingen i den franske Ba-ta-clan-saken, punkt 6.2.

<sup>151</sup> SOU 1956:25 s.134

I forbindelse med behandlingen av det svenske lovforslaget til ny opphavsrettslov uttrykte Sveriges Dramatikerförbund bekymring for at sceneinstruktørens vern ble utformet på en slik måte som lokket dem til å fjerne seg mest mulig fra originalverket.<sup>152</sup> Det er imidlertid lite sannsynlig at sceneinstruktørene har et eventuelt opphavsrettslig vern i tankene ved utarbeidelsen av deres mise-en-scène.

## 7 Plagiatvurderingen

### 7.1 Generelt

Den originalitetsbedømmelse en frembringelse må gjennom før den klassifiseres som et åndsverk i opphavsrettslig forstand, skal i prinsippet utelukke muligheten for at en annen opphavsmann utarbeider et tilsvarende verk uavhengig av det første. I praksis er dobbeltfrembringelser sjeldne, men faren øker generelt ved bearbeidelser av samme verk. Som en videreføring av prinsippene bak originalitetsvurderingen er det antatt at beskyttelsessfærens størrelse står i relasjon til graden av originalitet hos det verk som påstås krenket.<sup>153</sup> Jo mer original en iscenesettelse er, desto mindre skal altså til for å fastslå krenkelse.

Det er, som nevnt, ikke stor sannsynlighet for at to sceneinstruktører uavhengig av hverandre vil gi sine iscenesettelser samme utforming. Problemet med dobbeltskaping rekker imidlertid utover de identiske likhetstilfellene. Tvister vil også kunne oppstå i tilfeller hvor der er mindre grad av likhet mellom iscenesettelsene.<sup>154</sup> Hvorvidt en frembringelse ligger innenfor eller utenfor et verks beskyttelsessfære, beror på en konkret likhetsbedømmelse. Avgjørende er om verket bevarer sin identitet eller, som Kocktvedtgaard sier ”om man oppfatter de to fenomener (...) som så likeartede, at de med føje kan siges at hidføre samme (æstetiske) opplevelse – at de er det samme ”værk”

---

<sup>152</sup> Hammarén s.175

<sup>153</sup> Se Schönning s.124 som viser til Levin s.240, Karnell s.377flg.

<sup>154</sup> Lund s.205

– ganske uanset de eventuelle forskelle.”<sup>155</sup> Hensynet til å ikke vanskeliggjøre fremtidig fremførelse av den samme dramatiske tekst må imidlertid også få en sentral plass i en plagiatvurdering. Trolle trekker en parallell til en dom om opphavsrett til spisebestikket ”Langelinie” i UfR 1961 s.1027.<sup>156</sup> Etter en helhetsvurdering ble det statuert opphavsrett til bestikket, men saksøkte ble frikjent fordi hans bestikk ikke lignet nok på saksøkerens. Ved denne likhetsvurderingen var det et sentralt moment at man ikke skulle gi eneretter som var egnet til å stagnere den naturlige utnyttelsen av allerede kjente mønsterelementer.

Ved å følge denne linjen vil sceneinstruktørene få tilfredsstilt sitt behov for å bli anerkjent som skapere av åndsverk samtidig som konsekvensene av et opphavsrettslig vern ikke blir alt for tyngende for kulturlivet. Dersom en plagiatsak skulle komme opp for domstolene vil jeg derfor anta at kun nærgående etterligninger av iscenesettelsen ville innebære en krenkelse av iscenesettelsesverket.

## 7.2 Vernets rekkevidde

Avgrensningen av beskyttelsesobjektet er av avgjørende betydning for fastleggelsen av vernets rekkevidde. Sceneinstruktørens enerett må begrenses til å omfatte hans personlige, skapende innsats, slik denne har kommet til uttrykk gjennom iscenesettelsen. Utover dette skal han naturligvis ikke få enerett til andres bidrag til iscenesettelsen, herunder det underliggende dramatiske verket. Det som skal behandles her er i hvilken utstrekning en utnyttelse av deler av iscenesettelsesverket innebærer en opphavsrettskrenkelse.

Spørsmålet om vern av deler av verk blir ofte formulert som et spørsmål om det som er kopiert selv har verkshøyde.<sup>157</sup> Det er ikke gitt at vurderingen er sammenfallende med den originalitetsbedømmelse som ligger innbakt i åndsverkbegrepet, eller om det er tilstrekkelig at den delen som kopieres inneholder en utforming som har bidratt til at verket som helhet har oppfylt kravet til verkshøyde.<sup>158</sup> Svensk Høyesterett har, uten

---

<sup>155</sup> Kockvedtgaard s.125

<sup>156</sup> Trolle s.250

<sup>157</sup> Wagle/Ødegaard s.173flg.

<sup>158</sup> Rosenmeier s.77

nærmere begrunnelse, falt ned på førstnevnte løsning i Nummerbank-dommen, NJA 1995 s.256:

”Delar av ett skyddat verk utgör exemplar av verket under förutsättning att delen i sig har tillräcklig verkshöjd för att utgöra ett upphovsrättsligt verk.”

Denne tilnærmingsmåten passer imidlertid dårlig for bedømmelsen av om en iscenesettelse er krenket. I en finsk høyesterettsdom, ND 1987 s.602, fikk ikke sceneinstruktøren medhold i at hans rettigheter som utøvende kunstnere var krenket ved at en, av ham iscenesatt opera, var spilt inn og solgt som grammofonplater. Resultatet synes nærliggende, også etter en opphavsrettslig vurdering, selv om operaens lyddel klart har verkshøyde. Tilsvarende vil f.eks. en iscenesettelses scenografi kunne være et åndsverk. Med mindre sceneinstruktøren har vært så delaktig i utformingen av scenografien at han kan hevde medopphavsrett til denne, ville det ikke være rimelig å gi ham mulighet til å nekte videreutnyttelse av verket, selv om den utgjør en del av iscenesettelsesverket. Det er iscenesettelsens særegne karakter som gjør at det alminnelige vurderingstema blir for vidt. Sceneinstruktørens skapende innsats manifesterer seg gjennom iscenesettelsens kunstneriske helhet.

I tråd med disse betraktningene gir de danske forarbeidene anvisning på et mer restriktivt syn på rekkevidden av det opphavsrettslige vern enn det som synes å gjelde for andre typer verk:

”Hvad der i så fald er beskyttelse imod, er formentlig normalt kun en benyttelse af den pågældende iscenesættelses helhed.”<sup>159</sup>

Både flertallet og mindretallet i NOU 1988:22 slutter seg til dette synet.<sup>160</sup>

”Sceneinstruktørens opphavsrett [må] i tilfelle knytte seg til forestillingen som en helhet eller til vesentlige deler av den.”

---

<sup>159</sup> DaMot

<sup>160</sup> NOU 1988:22 s.112 og s.145

Denne begrensningen av vernets rekkevidde er av stor praktisk betydning. Plagiat av hele iscenesettelser er som nevnt ikke et problem i praksis. Stjeling i mindre skala forekommer derimot i stor utstrekning.<sup>161</sup>

Et ikke upraktisk spørsmål er hvorvidt det krenker iscenesettelsesverket at en skuespiller tar med seg den av sceneinstruktøren innstruerte rolletolkning til en ny oppsetning av samme teaterstykke. De siterte danske forarbeidene fortsetter med å uttrykke skepsis til at dette kan innebære noen krenkelse av regissørens opphavsrett:

”Såfremt der blot foreligger det, at en eller flere skuespillere på et teater eller radioen udfører deres roller i overensstemmelse med en personinstruktion, de har modtaget ved en tidligere oppsetning af stykket, vil der i almindelighed næppe kunde siges at foreligge en sådan benyttelse af den oprindelige iscenesættelse, at instruktøren vil kunne gøre krav gældende.”

NOU 1988:22 er på dette punktet mindre klare i det de forutsetter at en skuespiller uten hinder av instruktørens opphavsrett må kunne ”fremføre *deler* av forestillingen.” (kursiv her) Uttalelsene kan tolkes på to måter. Enten mener opphavsrettsutvalget at skuespillerens rett er begrenset til å bare kunne fremføre utdrag fra forestillingen, f.eks. en monolog, med den samme rolletolkning. Dersom skuespilleren skulle fremføre hele forestillingen på den instruerte måte ville dette innebære en benyttelse av ”vesentlige deler” av iscenesettelsen og således innebære en opphavsrettslig krenkelse. Ellers kan uttalelsene tolkes slik at de tvert imot tar sikte på å avklare at en rolletolkning alltid kun vil være en slik del av forestillingen som instruktøren ikke kan råde over. Rettstekniske hensyn tilsier at den sistnevnte forståelse legges til grunn for gjeldende rett. I motsatt fall ville problemet med å skille skuespillerprestasjonene fra iscenesettelsesverket komme inn med full tyngde.

”[Skuespillerne] vil også være *medskapende*, og det ligger da i sakens natur at det de er med på å skape, som de yter sitt skapende bidrag til, er *teaterforestillingens helhet, dramaets sceniske form* – altså nettopp det som er *regiinnsatsenes mål og resultat*.”<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> opplyst av Bjørn Sæter, leder for Norsk Sceneinstruktørforening.

<sup>162</sup> Lassen TfR 1997 s.799

Videre ville problemet med å skille mellom skuespillerprestasjonen og skuespillerens person kunne medføre at vedkommende i realiteten ble fratatt muligheten til å opptre i den samme rollen for fremtiden.

Hammarén nevner likevel muligheten for at en iscenesettelse av en enmannsforestilling eller en lang monolog ”är förkroppsligat i en persons rolltolkning på ett sådant sätt att framförandet därigenom omfattas av upphovsrätten.”<sup>163</sup> Etter min mening vil en slik iscenesettelse neppe kvalifisere til opphavsrettslig vern slik at denne problemstillingen blir aktuell.

Forestillingens arrangementer, det vil si fastleggelsen av skuespillernes bevegelser og plassering på scenen, inntar en sentral rolle i iscenesettelsen og kan både være av symbolsk og visuell betydning. Hammarén antyder at dette i seg selv kan utgjøre et verk i opphavsrettslig forstand og viser i den forbindelse til at det har likhetstrekk med koreografi og pantomime.<sup>164</sup> Jeg tviler på at arrangementene vil få status som åndsverk med mindre de tilfredsstiller kravene som stilles til de nevnte verkstyper. Spørsmålet er likevel om etterligning av forestillingens arrangementer kan innebære en krenkelse av iscenesettelsesverket. Det er på det rene at denne delen av iscenesettelsen kan være av stor betydning for forestillingens helhet. I tillegg ville det være mindre betenkelig å gi sceneinstruktøren enerett knyttet til forestillingens samlede arrangementer ettersom han i stor grad vil være alene om utformingen av dem. Jeg har likevel vanskelig for å se at kopiering av arrangementene alene skulle krenke instruktørens opphavsrett dersom de øvrige elementene i forestillingen skiller seg fra den første iscenesettelsen.<sup>165</sup>

Sceneinstruktøren vil i det hele tatt vanskelig kunne nå frem med en påstand om plagiat med mindre det er den kunstneriske *helhet* som er etterlignet. Denne helheten skapes gjennom å koordinere de ulike elementene i forestillingen slik at det er summen av disse

---

<sup>163</sup> Hammarén s.233

<sup>164</sup> Hammarén s.233

<sup>165</sup> Etterligning av de samlede arrangementer vil derimot kunne få stor betydning i bevisammenheng ettersom de enkelt lar seg identifisere f.eks. ved hjelp av en videoinnspilling.

som utgjør regiverket. For at en iscenesettelse skal anses som et plagiat må det derfor normalt kreves at alle de elementene som virker inn på forestillingens helhet tas i bruk.

### 7.3 Prinsippet om den manglende idébeskyttelsen

Det pågår en stadig vekselvirkning mellom opphavsmannen og det samfunn verkene oppstår og utnyttes i. Kunstnerne er avhengig av å kunne bygge videre på den felles kulturarv og å la seg inspirere av andre, for at ikke utviklingen av kunsten skal stagnere. Til illustrasjon kan en tenke seg hva det ville betydd for utviklingen av scenekunsten dersom den første sceneinstruktøren som tok i bruk dreiescenen skulle få enerett til den. En grunnsetning i opphavsretten er av denne grunn at det kun ytes beskyttelse til verket i dets konkrete form. De prinsipper eller idéer som ligger bak utformingen, står andre fritt til å kopiere. Dette har ikke kommet til uttrykk i den norske åndsverkloven, men rettspraksis bygger på prinsippet<sup>166</sup> og det behandles i all opphavsrettslig teori.<sup>167</sup> Det må være den manglende idébeskyttelse Knoph sikter til i sin klassiske uttalelse om at man ikke kan få enerett til å spille Hamlet i smoking.<sup>168</sup>

I tråd med dette uttaler den svenske Auktorrättskommittéen:

Frammhållas må även att isolerade detaljer i en iscensättning, så som grupperingar, placering av rekvisita o.dyl., lika litet skyddas som isolerade idéer på andra områden av litterär och konstnärlig verksamhet.”<sup>169</sup>

Grensen mellom en ikke-beskyttet idégivning og idéer som har gitt seg utslag i den konkrete utformingen av verket er uklar. I enkelte tilfeller vil i tillegg disse elementene være så sammensmeltet at det ikke lar seg gjøre å verne den konkrete utforming uten å i realiteten gi monopol på den idéen som ligger bak. For sceneinstruksjon kan dette tenkes å være tilfellet ved en standard modernisering av et eldre teaterstykke. Oppsetningen kan på dette grunnlag nektes vern til tross for at den innebærer noe klart nytt i forhold til tidligere iscenesettelser.

---

<sup>166</sup> se som et klart eksempel saken om Wegner-sybordet i Rt.1962 s.974.

<sup>167</sup> Det kan også nevnes at det i internasjonal sammenheng blir stadig mer vanlig at grunnsetningen inntas uttrykkelig ved opphavsrettslig regulering; WCT (1996) art.2, edb-direktivet (91/250/EØF) art.1nr.2

<sup>168</sup> Knoph s.63

<sup>169</sup> SOU 1956:25 s.134



Regissørens innsats gir seg også ellers i stor grad utslag i slik idégivning som han i prinsippet ikke vil kunne få beskyttelse for. Dette gjelder ikke minst for de iscenesettelser som aspirerer til å anerkjennes som åndsverk ettersom det typisk vil være ny bruk av virkemidler som gjør at den oppleves som original. Fra teaterhistorien kan nevnes instruktøren Max Reinhardt, hvis iscenesettelser de svenske forarbeidene forutsatte var av en slik karakter at de nøt opphavsrettslig vern.<sup>170</sup>

”I stället för ett allmänt ovanljus (...) lät Reinhardt hela scenen bada i månljus (från strålkastare med reflektorer), som lät naturliga skuggor uppstå. (...) Det var den rika instrumenteringen, den polyfona mångstemmigheten, själva mättnaden av sceniskt liv och rytm, som var det nya hos Reinhardt och som skulle förbli hans särmärke.”<sup>171</sup> Reinhardt gikk tilbake til antikken og benyttet seg av romertidens arenasene. De gamle sceneløsningene brakte publikum i et nærmere og mer direkte forhold til hverandre.<sup>172</sup>

De siterte virkemidlene må alle anses som idéer opphavsmannen ikke kan få opphavsrettslig vern for. *Kombinasjonen* av idéene vil likevel kunne utgjøre en iscenesettelses konkrete utforming. For denne kombinasjonen må sceneinstruktøren kunne få vern uten hinder av at det egentlig dreier seg om en idégivning. Prinsippet om den manglende idébeskyttelse peker dermed også i retning av at det er iscenesettelsens helhet som gis vern. Instruktøren til den nevnte Hedda Gabler-oppsetningen kan f.eks. ikke få enerett til å bytte ut Brack-karakteren med en kvinne. Derimot ville det kunne innebære en krenkelse av iscenesettelsen dersom noen i tillegg etterlignet konseptet med å plassere handlingen i en bar som var åpen for publikum mv.

Olof Molanders iscenesettelser trekkes også frem av de svenske forarbeidene.

Molander eksperimenterte, på samme måte som Reinhardt, med ny bruk av lyssetting og sceneløsninger. Det mest radikale i Molanderoppsetningene var likevel måten de brøt med det illusjonsmønster som rådet i teaterverden på den tiden. Mens det var tradisjon for detaljrealistiske kulisser var Molanders iscenesettelser preget av stiliserte former, lys renhet og klare linjer.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> SOU 1956:25 s.

<sup>171</sup> Bergman s.246

<sup>172</sup> Gran s.217

<sup>173</sup> Se Bergman s.532

Molander innførte på sett og vis en helt ny stilart innenfor teaterkunsten. Det antas imidlertid å følge av idébeskyttelsesprinsippet at heller ikke en kunstners stil, egenart, manér o.s.v. er vernet.<sup>174</sup> Det er derfor viktig å påpeke at en iscenesettelse kun kan krenke en tidligere iscenesettelse av *samme teaterstykke*. I motsatt fall vil det kun være tale om at et stykke blir satt opp under inspirasjon av den aktuelle iscenesetter.

## 8 Vern av skriftlig mise-en-scène

Regissørens eksemplar av manuskriptet, også kalt regiboken, vil i varierende utstrekning inneholde notater angående iscenesettelsen. Det er ikke tvilsomt at disse etter forholdene kan oppnå opphavsrettslig vern som litterært verk. Sceneinstruktøren vil dermed ha enerett til eksemplarframstilling og til å gjøre verket tilgjengelig for allmenheten, jfr. § 2 jfr. § 1. Dette er ikke det samme som at en skriftlig utarbeidet mise-en-scène vil kunne gi beskyttelse mot oppføring av verket i den der beskrevne skikkelse. Svakheter ved iscenesettelsen i opphavsrettslig henseende kan ikke repareres ved at det foreligger et i seg selv beskyttelsesverdig litterært verk. Dette ville være det samme som å, ad omveier, innføre skriftlighet som vilkår for vern. Til sammenligning kan nevnes at beskyttelsen av tekniske tegninger heller ikke gjelder de tekniske løsninger eller det produkt som tegningene beskriver.<sup>175</sup> Det vil altså ikke innebære en opphavsrettslig krenkelse å sette opp et teaterstykke i samsvar med en annens regibok m.v., med mindre den iscenesettelsen som ligger til grunn for materialet nyter opphavsrettslig vern.<sup>176</sup>

En annen sak er at nøyaktig dokumentasjon av iscenesettelsen gjennom denne typen dokumenter kan få stor bevismessig betydning i en konkret verkshøydevurdering.

---

<sup>174</sup> Rosenmeier s.67

<sup>175</sup> se Rt. 1997 s.199

<sup>176</sup> tilsvarende Hammarén s.252

Det er også forutsatt i forarbeidene til åndsverkloven at en regi i skriftlig utforming har vern etter den såkalte katalogregelen i § 43.<sup>177</sup> Bestemmelsen gir den som frembringer et ”arbeid som sammenstiller et større antall opplysninger (...) enerett til å råde over (...) arbeidets innhold ved å fremstille eksemplar av det og ved å gjøre det tilgjengelig for allmennheten.” Formuleringen ”arbeidets innhold” kunne tyde på at den beskrevne iscenesettelsen som sådan er vernet, men det er sikker rett at bestemmelsen kun rammer bruk av det skriftlige dokumentet som grunnlag for en annen oppsetning. Katalogvernet vil likevel kunne vanskeliggjøre plagiering.

## **9 Avsluttende betraktninger**

Det kan, etter gjeldende rett, ikke være tvil om at sceneinstruksjon er en type verk som nyter opphavsrettslig vern etter åndsverklovens regler. Problemene reiser seg først når man skal fastlegge kriteriene for at en iscenesettelse skal være beskyttet. Det har, som følge av at både sceneinstruktørens arbeid og resultat fremstår som uhåndgripelige størrelser, tradisjonelt rådet stor skepsis med hensyn til å gi dem enerett til sine frembringelser. Utviklingen av sceneinstruktørens rolle, samt utvidelsen av verksbegrepet generelt, har medført at dette synet er myket opp. En noe streng vurdering av sceneinstruksjon i opphavsrettslig sammenheng vil likevel, på bakgrunn av uttalelsene i NOU 1988:22, trolig fortsatt være på sin plass.

Den mer generøse holdning til å verne iscenesettelser som åndsverk vil, av hensyn til ettertidens muligheter for å utnytte originalverket, sannsynligvis medføre at beskyttelsessfæren til slike verk blir relativt snever. Ettersom domstolene i praksis vil treffe en samlet avgjørelse av verks- og krenkelsesspørsmålet, er dette også en realistisk måte å forholde seg til sceneinstruktørens opphavsrettslige stilling på. Instruktørens skapende innsats manifesterer seg gjennom iscenesettelsen som helhet. Bare en utnyttelse av denne helheten vil derfor innebære en krenkelse av iscenesettelsesverket.

---

<sup>177</sup> Ot.prp. (1959-60) nr.26 s.23

Tatt i betraktning at det for iscenesettelser fortsatt stilles noe strenge krav til verkshøyde, vil det være en rekke oppsetninger som ikke vil nå opp i den opphavsrettslige vurdering. Disse fanges opp av bestemmelsen i § 42, som, i hvert fall kombinert med avtalepraksis, gir et adekvat vern i de fleste praktiske tilfeller. På denne måten har man et fleksibelt system som på den ene siden tar hensyn til de praktiske problemer knyttet til iscenesettelse som verk og som samtidig ikke etterlater sceneinstruktørene uten vern. I mangel av rettspraksis som kan trekke opp noenlunde klare grenser for hvilke iscenesettelser som kan regne med vern som åndsverk, vil det, i det praktiske liv, være et stort behov for regulering gjennom avtaler.

## 10 Litteraturliste

ANDENÆS, Mads Henry, Rettskildelære, Oslo 1997, sit. Andenæs

BERGMANN, Gösta M., Den moderna teaterns genombrott 1890-1925, Bonniers forlag 1966, sit. Bergman

BERGO, Knut, Høyesteretts forarbeidsbruk, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 2000, sit. Bergo

ECKHOFF, Torstein, v/Jan Helgesen, Rettskildelære, Universitetsforlaget, 2001, sit. Eckhoff

HEED, Sven Åke, En väv av tecken. Teatertexten och dess betydelse. Lund 1989, sit. Heed

KARNELL, Gunnar, Rätten till programinnehållet i TV, Jurist- och samhällsvetareförbundets Förlag, 1970, sit. Karnell

KOKTVEDTGAARD, Mogens,

- Lærebog i Immaterialret, Jurist- og økonomiforbundets Forlag 1999, sit. Kокtvedtgaard
- Europæisk begrebsjustering på ophavsrettens område, Festskrift till Gunnar Karnell, Stockholm 1999, sit. Kокtvedtgaard, Festskrift till Karnell

LASSEN, Birger Stuevold,

- Utøvende kunstners prestasjoner, Manuskript og utkast, Stensilserie for Institutt for privatrett, Universitetet i Oslo, 1970, sit. Lassen, utøvende kunstnere

- Studiemateriale i opphavsrett og tilgrensende områder, Stensilserie for Institutt for privatrett, Universitetet i Oslo, 1984, sit. Lassen, studiemateriale
- Internasjonal opphavsrett – en innføring, Stensilserie for Institutt for privatrett, Universitetet i Oslo, 1995, sit. Lassen, internasjonal opphavsrett
- Anmeldelse av Hammarén: Teaterregi och upphovsrätt, TfR 1997 s.792, sit. Lassen, TfR 1997

LANGE, Anne Beth, Klassikervernet i norsk åndsrett, COMPLEX 1/2000, Universitetsforlaget 2000, sit. Lange.

LEVIN, Marianne, Vilket brukskonstskydd kan vi leva med?, NIR 1994 s.237, sit. Levin

LUND, Prioritetsproblemet i opphavsretten, NIR 1960 s.202, sit. Lund

LØGDBERG, Åke, Auktorrätt och film, Lund 1957, sit. Løgdborg

REGIKUNST, red. Reistad, Helge, Tell forlag 1991

- Anne-Britt Gran, Fornyelsen av vår tids teater og regikunst, sit. Gran.
- Anne-Karen Hytten og Kjetil Bang-Hansen intervjuet av Elisabeth Rygg, Sceneinstruktører om å regissere, sit. Rygg
- Kaare Stang, Fra instruktørfunksjon til regikunst – Utviklingen av instruktøryrket i et teaterhistorisk perspektiv, sit. Stang.
- Helge Reistad, sceneinstruktørens arbeidsområde, sit Reistad

ROSENMEIER, Morten, Værkslæren i opphavsretten, Jurist- og økonomiforbundets Forlag 2001, sit. Rosenmeier

ROTHER, Bendt,

- Nogle bemærkninger om sceneinstruktørens retlige stilling, TfR 1957 s.184, sit Rothe TfR 1957
- Skuespillerkunst og skuespillerret, Juristforbundets Forlag, 1980, sit. Rothe, skuespillerret
- Opphavsrettens Stedbørn, Jurist- og økonomiforbundets Forlag, 1987, sit. Rothe, opphavsrettens Stedbørn

RY ANDERSEN, K, Sceneinstruktørens opphavsrettlige stilling, Juristen 1970 s.288, sit. Ry Andersen

SCHÖNNING, Peter, Opphavsretsloven med kommentarer, GadJura Forlag, København 1995, sit. Schønning

STRAY VYRJE, Magnus, Opphavsrettens ABC, TANO 1987, sit. Stray

TROLLE, Alf, kommentar til UfR 1965 s.394, UfR 1965 afd.B s.247, sit. Trolle  
TØIEN, Irina Eidsvoll, Utøvende kunstneres direkteoverføringer på internett, Complex 4/2002, Institutt for rettsinformatikk, Oslo 2002, sit. Tøien  
TØIEN, Irina Eidsvoll, Rapport fra seminar om teaterregi og opphavsrett, Stikkordet 1999 hefte nr.4, sit. Tøien, stikkordet  
WAGLE, Anders M. og ØDEGAARD, Magnus jr., Opphavsrett i en digital verden, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1997, sit. Wagle/Ødegaard  
WEINCKE, W, Nordiske disharmonier på opphavsretsområdet, NIR 1962 s.259, sit. Weincke

## **11 Forarbeider**

Norge:

Ot.prp.nr.26 (1959-60), Lov om opphavsrett til åndsverk  
NOU 1983:35, Endringer i åndsverkloven m.v.  
NOU 1988:22, Endringer i åndsverkloven m.v.  
Ot.prp.nr.15 (1994-95), Endringer i åndsverkloven m.v.  
NOU 2002:8, Etter alle kunstens regler - en utredning om norsk scenekunst

Danmark:

Forslag til lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker, fremsat i Folketinget i 1959-60. Folketingstidende 1959/60 tillæg A spalte 2656 flg. (sit. DaMot, etter Hammarén.)  
Beskyttelse af kunstneriske præstationer. 3.delbetænkning fra udvalget vedrørende revision af ophavsretslovgivningen. Betænkning nr.962. København 1982. (sit. DaBet. 1982)

Sverige:

Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Lagförslag av Auktorrättskommittén. Stockholm 1956, sit SOU 1956:25, etter P.M. Knut Tvedt  
NOU 1988:22

Kungl. Maj. Proposition med förslag till lag om litterära och konstnärliga verk, sit.  
Prop. 1960 :17, etter Hammarén